ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ

ಕೆ. ಎಚ್. ಕೊಟ್ರೇಶ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಆರ್. ವೆಂಕಟೇಶನ್



ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೨

ಸಂಪುಟ: ಸಂ. ೬

57

57

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ

ಮಾಸ್ಟರ್ ಆಫ್ ಫಿಲಾಸಫಿ (ಎಂ.ಫಿಲ್) ಪದವಿಗಾಗಿ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ
ಕೆ.ಎಚ್. ಕೊಟ್ರೇಶ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ಆರ್.ವೆಂಕಟೇಶನ್



ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೨



ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಚ್. ಕೊಟ್ರೇಶ ಇವರು 'ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

(ಡಾ. ಆರ್.ವೆಂಕಟೇಶನ್)
ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬

ದಿನಾಂಕ : ೩೦.೦೪.೨೦೦೨
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

'ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಪ್ರೌಢಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಎಂ.ಫಿಲ್ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಲು ಡಾ. ಆರ್.ವೆಂಕಟೇಶನ್ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಇತರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಲೀ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ : ೩೦.೦೪.೨೦೦೨
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

(ಕೆ.ಎಚ್.ಕೊಟ್ರೇಶ)
ಎಂ.ಫಿಲ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ
ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ೫೮೩ ೨೭೬

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

- ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಾನ್ಯ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ. ಎಚ್.ಜೆ.ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ ಮತ್ತು ಕುಲಸಚಿವರಾದ ಡಾ. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರಿಗೆ,
- ಅಧ್ಯಯನಾಂಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಡಾ. ಹಿ.ಚಿ.ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಅವರಿಗೆ,
- ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿದ ಡಾ. ಆರ್.ವೆಂಕಟೇಶನ್ ಅವರಿಗೆ,
- ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಂಡು ವಿಚಾರಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನದ ತಾತ್ವಿಕ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾದ ಡಾ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ ಅವರಿಗೆ, ಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳಾದ ಡಾ. ಎಸ್.ಅಮರೇಶ, ಡಾ. ಬಿ.ಎಂ.ಪುಟ್ಟಯ್ಯ, ಡಾ. ಶಿವಾನಂದ ಎಸ್. ವಿರಕ್ತಮಠ ಅವರಿಗೆ,
- ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗಕ್ಕೆ,
- ಸದಾ ನನ್ನ ಓದಿನ ಕಾಳಜಿ, ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವ ಅಪ್ಪ, ಅಮ್ಮ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಪ್ಪ, ದೊಡ್ಡಮ್ಮ, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪಂದಿರು, ಚಿಕ್ಕಮ್ಮಂದಿರಿಗೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ, ತಂಗಿಯರಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾವಂದಿರು ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲಾ ಬಂಧುಗಳಿಗೆ,
- ನಮ್ಮೂರಿನ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಾದ ಜಿ.ಚಿನ್ನಪ್ಪ, ಎ.ಉಜ್ಜಪ್ಪ, ಎ.ನಾಗರಾಜ, ಎ.ಎಂ.ಬಸವರಾಜ, ಎಂ.ಚಂದ್ರಪ್ಪ, ಎಂ.ಸದಾಶಿವ, ಪಿ.ಎಂ.ಮಹೇಶ ಕೊಟ್ಟೂರು ಇವರಿಗೆ,
- ಸಮಕಾಲೀನ ಮಿತ್ರರಾದ ಕೆ.ಕೊಟ್ರೇಶ, ಎ.ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ, ಕೆ.ಎಸ್.ಮೂರ್ತಿ, ಎಸ್.ಎಂ.ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಎಚ್.ನಾಗರಾಜ, ಎಂ.ಯೋಗೀಶ್, ಬಿ.ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಅನಂತಶಯನಗುಡಿ, ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡ ಎಂ.ಫಿಲ್ ಮಿತ್ರರಾದ ಕೆ.ಜಗದೀಶ ಕೆರೆನಳ್ಳಿ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವರಿಗೂ ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಮಿತ್ರರಿಗೂ,
- ಕಡಿಮೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸೋಮನಾಥ ಕುಡಿತಿನಿ ಅವರಿಗೆ,

ಪ್ರೀತಿಯ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ದಿನಾಂಕ : ೩೦.೦೪.೨೦೦೨
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಕೆ.ಎಚ್. ಕೊಟ್ರೇಶ
ಎಂ.ಫಿಲ್ ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಪರಿವಿಡಿ



ಅಧ್ಯಾಯ : ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೂ ಮಾತ್ರ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ, ಅಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ. ಅಂದರೆ, ಮೊದಲು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯಜೀವಿಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮೊದಲನೆಯ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ' ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, ೧೯೯೪, ಪು. ೨೦) ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ನಾಟಕ'ಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಅಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯು ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿಯು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುವ ವಿಭಜನೆ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನದು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದ್ದೇ ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಆಯಾ ದೇಶ ಕಾಲದ ಪುರಾಣಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ಕತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯು ಈಗ ನಾವು ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಕೃತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ನಾಟಕ 'ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ' ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅನುವಾದವಾದರು, ಕೆಲವು ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕವೆನಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯು 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ'ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಈಗ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕೃತಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಬಯಲಾಟ ಮುಂತಾದವು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಾದ ನಂತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಇವು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ

ತುಸು ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ನಿರಂತರ ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂವಹನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವರು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ತಾನು ಕಲೆಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧ ಜೈವಿಕವಾದುದು. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ನಿಕಟವಾದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ ಅಂತರಗಳು ಬೆಳೆದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭೋಗಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವಿಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರದೇಯಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ / ಪರಿಸರವನ್ನು ತನ್ನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭೋಗಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿದೆ. ಈ ಪರಿಣಾಮ ಕಲೆಯ ಮೇಲೂ ಉಂಟಾಗಿ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿದ್ದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಬಿಡುವ, ಸರಳೀಕರಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯಿತು. ಇದು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಂದ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೆಲದ ಪ್ರಭಾವವಕ್ಕಿಂತ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಯಿತು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನದೇನು ಎಂದು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರ ಅದರಲ್ಲೂ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕ ಒಂದು ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಷ್ಟೇ ಓದುವ ಒಂದು ವರ್ಗ ಒಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದರೋ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಅವು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರು ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದಿದ್ದ ಮಾತಿನ ವಿನಿಮಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂತುಹಲವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲು ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಗತವಾಗಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ

ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಮ್ಮಿಲನಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳ ಎಲ್ಲಾದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾದದ್ದು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗ ಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮತ್ತು ಹುಡುಕಾಟ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕದೆ ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಜನಪದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಋಣಿಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯನದಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿರುವದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಏನು ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯು ತನ್ನ ಜನಪದಮೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ೧೦ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಇಷ್ಟಲ್ಲದೇ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೊಸ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಮುಂದುವರೆದ ದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

■

ಅಧ್ಯಾಯ : ೨

ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೨

ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಡಾ. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ ಪಿ.ಎಚ್ .ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' (೧೯೬೨) ನಾಟಕಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ರೂಪಕಲೆಯ ಆರಂಭ', 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು', 'ದೇಶಿಯ ನಾಟಕಗಳು', 'ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ', 'ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಗಮ, ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದ, ಅನೇಕ ಜನಾಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಯುತರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಗೀತನಾಟಕಗಳು', 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ' ನೂತನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಳಕು ಚಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರಿಂದ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರಿಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವಾಗ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ವಿದ್ವತ್ ಗಳ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಶ್ರೀ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕ'ದಷ್ಟೇ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಅಧ್ಯ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪಿ.ಎಚ್ ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ೧೯೭೩ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಇದಾಗಿದೆ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು

ಆಯಾ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕೃತಿಯ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ, ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವುದು. ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕ್ರಮಬದ್ದವಾಗಿ ಇವರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದುವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ದಾಖಲೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾದ ಕೃತಿ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ, ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಂರಚನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಜನಪದೀಯ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ಇವರು ನಡೆಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಪಿ.ಎಚ್ ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' (೧೯೯೪) ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣ ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ ಕೃತಿ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನೆ ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲಿಜಬಿತ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು ಎಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಪಿ.ಎಚ್ ಡಿ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳಾಗುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಅಗತ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದ

ಜೊತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಥಮ ಮಾಹಿತಿ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ' (೧೯೮೩) ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತ್ತೀಚಿನ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಭಾಷೆ, ಪರಂಪರೆ, ಕನ್ನಡ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಶಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸನ್ನರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಳನೋಟಗಳು ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸನ್ನರು ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು, ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂ.ಸ. ಕೈಲಾಸಂ, ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಟಕ - ರಂಗಕೃತಿ', 'ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಲೇಖನವಾಗಿದೆ. "೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಲೇಖನ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಕೃತಿಯಾಗಷ್ಟೇ ಸಫಲವಾದರೆ ಸಾಲದು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಇವೆರಡನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಸನ್ನರ ವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ೭೦ ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ." (ಡಾ. ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎ.ಆರ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಚನೆ' (೧೯೮೭) ಹೆಚ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩), ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ' (೧೯೮೫), ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಅವರ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩) ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೇಲಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವು. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಯೋಗಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಹ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಂಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರಂತರ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೂ ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ." (ಆರ್. ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ) ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಮಿತಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಧ್ಯಯನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಇರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಯದು. ನಾಟಕ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರು, ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೊರತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಥಿಕ, ಮೌಖಿಕ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.



[illegible]

ಅಧ್ಯಾಯ : ೩

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೩

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷರು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. "ಬ್ರಿಟಿಷರು ಮೊಘಲ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಹಲವು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರು. ಇಂಥ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಈ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಧೇಯತೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಜಹಗೀರು - ಜಮೀನುದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಸರ್ಕಾರ ನೇರ ಹತೋಟಿಗೆ ಸಿಗುವ ಹಣದ ಲೇವಾದೇವಿಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲೆ ಭಾರತದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು.

ಅದೇ ರೀತಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಹಾರವೆಂದರೆ, ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳ ನಾಶ. ಹಲವು ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸದೃಢವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತದ ಆರ್ಥಿಕ ಬಲ, ಅದೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿತು. "ಭಾರತದ ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಉದ್ಯಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ಮಾಡಲಾಗದೇ ಸೋತವು. ಇಡೀ ಭಾರತದ ಕಚ್ಚಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ಪೇಟೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ಎರಡು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪೋಷಣೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ವರ್ಗದ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ಇವೆರಡು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಅವೆರಡೂ ಆಧಾರಗಳು ಕುಸಿದು ಹೊಸ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು" (ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ೧೯೯೪, ಪುಟ ೧೭೮, ೧೭೯). ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮಾದರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜಾರಿಗೆ

ಬಂದು ಅಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೆಂದು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ಅಶಿಕ್ಷಿತರೆಂದು ಕಾಣುವ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗಿತ್ತು. ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ವರ್ಗ ತನ್ನ ಮೂಲ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದತ್ತ ಸಾಗದೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲದ ಪಶ್ಚಿಮದತ್ತ ಉಂಟಾಗುತ್ತದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳತ್ತ ತಮ್ಮ ಒಲವನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕಲೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಅವರ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಅಂಶಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯಿತು. ಯುರೋಪಿನ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಅಂದಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಒತ್ತಡಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

"ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಪಾರಂಪರಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಗತಿಯತ್ತ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕಿದ್ದವು. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭೬೦ ರಿಂದ ೧೯೧೪ರ ವರೆಗೆ ಪಾಶ್ಚತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕಂಡ ಪ್ರಗತಿಯು ಹಿಂದಿನ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರೂ ಆಗಿರದಷ್ಟು ಆಗಾಧವಾದದ್ದು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲಿನ ಎಂಜಿನ್, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಗ್ಗ, ಉಗಿಯಂತ್ರಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ದೈತ್ಯವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕು, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ, ಕೃತಕ ರಾಸಾಯನಿಕ, ವೈರ್ ಲೆಸ್ ಸಂಪರ್ಕ, ರೋಗ ನಿರೋಧಕ ಹೀಗೆ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ದಾಪುಗಾಲಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂಡಿಸದ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ". (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪, ಪುಟ - ೨೧೫) ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಆ ಕಾಲದ ಚರ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯುರೋಪಿನ ಹಳೆಯ ಕ್ಷುದ್ರ ಧರ್ಮೀಯ, ಅನ್ಯಧರ್ಮೀಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಜನಾಂಗೀಯ ಉತ್ಸವ ಹಾಗೂ ಹಬ್ಬಗಳು ನಡೆಯುವ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಹಬ್ಬಗಳು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹಳೆಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿತು". (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, ೧೯೯೪, ಪುಟ - ೮೩೪)

ಮಧ್ಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕೃತಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧನ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕೃತಿ ಎಂಬ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸತೊಡಗಿದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಹುಶ: ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂತು. ಹಾಗೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ರೂಪಗೊಂಡಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸಿದ್ದ ಖ್ಯಾತ ನಾಮರ ದೃಶ್ಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಸೀನರಿಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. 'ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸೀನರಿಗಳ ಪಿತಾಮಹನೆನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ಸೆಬಾಸ್ಟಿಯಾನೋ ಸೆರ್ಲಿಯಾ' ಈತ ರೋಮ್ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ 'ವೆಟ್ರೊವಿಯಸನ್ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚರಾ' ಗ್ರಂಥವನ್ನು

ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ. ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಮೂಲಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಆತ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಬಗ್ಗೆ "ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ". (ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ೧೯೯೪, ಪುಟ - ೯೮) ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡವೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದವು. ರೋಮಿನ ಥಿಯೋಟ್ರೋಒಲಂಪಿಕೊ ರಂಗಮಂದಿರ, ಪರ್ಮಾ ಎಂಬ ನಗರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಇವೆಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಥಿಯೇಟರ್' ಮಾದರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೂರಕವಾದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಐರಿಜಿಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಪಂಚದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕಗಳ ಕೊಡುಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

"ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪಲ್ಲಟಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಗಣನೀಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಸಹಾಯವೇ ತಂಡದ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮುಂದೆ ಆಸ್ಥಾನದ ಸಹಾಯ ಅಪರೂಪವಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಸ್ಕ್ ನಂತಹ ರಂಜಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಿಂತುಹೋದವು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ಯಮಶೀಲವಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆದವು". (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪, ಪುಟ - ೧೨೬) ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಆಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿದಂತೆ ಆದಾಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸದನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ನಟ ನಟಿಯರು ನಾಯಕ - ನಾಯಕಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದಂತೆ ಅನೇಕ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದವು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ Back Stage Work ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸರೂಪ ತಾಳಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಯಾದ ಬಗೆಯಿದು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮಾದರಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರ ಮೂಲಕ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಹರಿಯತೊಡಗಿದವು.

"ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಬಂಗಾಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ನಡುವೆ ಈ ಅಪರಿಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದೆಂದು ಕಂಡು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತ ಭಾರತೀಯರಿಗಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಕೂಡ ಇದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಲಾಭದಾಯಕ ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹೆಸರಾದ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ, ಇವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಲಾಭವೆ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನರಿಯದ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ಬಣ್ಣ, ವೇಷ, ಬೆಳಕು, ಸೀನರಿಗಳ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನೇ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ವರವಾಯಿತು. (ಶ್ರೀರಂಗ, ೧೯೬೮, ಪುಟ ೨೦-೨೧) ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಈ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಸಿಯನ್ ಮತ್ತು ಉರ್ದುಭಾಷೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲೂ ಅದರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದವು. ಪರ್ಷಿಯನ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿಗಂಗಭೂಮಿ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಇದೊಂದು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾಷೆ - ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ.

ಅ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರೇರಕವಾದರೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹೊಳಹನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವವರು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ದೈವವನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಘರ್ಷ, ಮುಂತಾದ

ಅವಯವಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳು, ಕುಣಿತಗಳು - ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳು.

ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಯಾಲಾಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದೇ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು. ಮುಂದೆ ಆಡುವ ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪೂಜೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಬಯಲಾಟದ ವಿಧಿಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟದೈವದ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ದೇವತೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ್ಷವಾಗಿ ಆಟ ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಸಾಗುವಂತೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸುವುದುಂಟು. ಪೂರ್ವರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಪೂರ್ವರಂಗ, ನಿರೂಪಣೆ, ಮಂಗಳ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾನಕದ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದೊಂದು ಆಟಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು 'ನಾಟಕ'ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪೂರ್ವರಂಗವು ನಾಟಕದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಪುರುಷರು. ಅಲೌಕಿಕವೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ಯುದ್ಧಗಳು ಇವುಗಳೆನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಭ್ರಾಮಕ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಆತನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವೇನಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕುಣಿತ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೇವತೆಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ್ಷ ಭರವಸೆ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತನಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತತ್ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ 'ಕಾಲ - ದೇಶ'ಗಳು ಒಡ್ಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಅಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ದಾಟುತ್ತಾನೆ. ಕಿಂಚಿತ್ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲದ ಮುಂದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಒಪ್ಪಬಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾ ವಿನೋದಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕವಾಡುವುದು, ನೋಡುವುದು ಎರಡೂ ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾ ವಿನೋದಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಪೂಜಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ದರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು

ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, "ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ"ದ ಅನೇಕ ದಾಖಲೆಗಳ ಸಹಜ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪುಟ ೩೬)

ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತಕ್ಕೊಳ ಪಟ್ಟ ಕನ್ನಡನಾಡು ಮೂರು - ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಮುಂತಾಗಿ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲಸೆಲೆಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆಯಾದರೂ ಭಿನ್ನ, ಪ್ರಭಾವಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದೊರೆತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಿಂದ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಲಾಭಪಡೆದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಮಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ತೌರೂರು. ದಶಾವತಾರದ ಆಟ, ಭಗವಂತನ ಆಟ, ಭಾಗವತರ ಆಟ, ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದಶಾವತಾರದಾಟವೆಂದೂ, ಭಾಗವತನೇ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತರಾಟವೆಂದೂ ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಭಗವಂತನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಭಾಗವತನೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಇದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೨೪)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ೨೦ಅಡಿ ಅಗಲ, ೩೦ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಒಂದು ಅಂಗಳವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಬಿದಿರು ನೆಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಅಟ್ಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಎತ್ತರದ ಒಂದು ಮಂಚವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟ ಕೆಲವು ಬೆಂಚುಗಳನ್ನೋ ಹಾಕಿ ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಯವನು, ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಆಟದ ರಾಜನಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಆಸನವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಎಡಭಾಗದಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಲಗಡೆಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೆರೆದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾದ ರೀತಿಯವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಥೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ರಾಮ - ಕೃಷ್ಣರಂಥ ಅವತಾರಿಗಳು, ಪಾಂಡವ ಕೌರವರಂಥ ರಾಜರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಕಿನ್ನರ ಗಂಧರ್ವರು, ಋಷಿಗಳು, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂತಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯಂತೂ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಆಟದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಥೆ' ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹನುಮನಾಯಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನೇರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದೊಂದು ಅತಿಮಾನುಷ ಲೋಕದ ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಕ್ಷಸರು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಳಿತು - ಕೆಡುಕುಗಳ ಸಂಘರ್ಷವೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾಳಗದ ಕತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷಣೆ, ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಅವುಗಳ ನಾಶ ಶತಃಸಿದ್ಧ. ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ತಾಳಮದ್ದಲೆ

'ತಾಳಮದ್ದಲೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಕೂಟಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಂಗಳವೋ ಅಥವಾ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷ, ಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಾವವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ರಂಗ ಸ್ಥಳವನ್ನೇನೂ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ. ನೂರು ಜನರವರೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವುದುಂಟು. ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಒಂದೆಡೆ ಕುಳಿತರೆ ಅವನ ಎದುರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ಭಾಗವತ ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೊಡನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ, ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರವ ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾದಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಹೊಂದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ವೀರ, ಕರುಣ, ಹಾಸ್ಯ, ರಸ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕರುಣ ರಸವಂತೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಸಾಧಾರಣ ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಉತ್ತಮ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶೋಭೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾತಿನ ಚಪಲಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ತಲೆನೋವು ಬರಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿಯಬೇಕಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮಾತಾಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹುರುಪು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿದ್ದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪುರಾಣ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತು ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರ ತರಬೇತಿ ಪರಿಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಯ ಒಳಗಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದುದರಿಂದ ಬಯಲಾಟದ ತರಬೇತಿಯಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳವುದು ಪರಿಪಾಠದಲ್ಲಿದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪುಟ - ೨೬)

ಗೊಂಬೆಯಾಟ : ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿನ 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಎಂಬ ಮಾತು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ ಇದೇ ದೇಶವೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಚೀನಿಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮಾಯಾ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಜಿಪ್ತ ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸೂತ್ರದಗೊಂಬೆ', 'ಬೊಂಬೆಯಾಟ' ಮುಂತಾಗಿ ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೭೦, ೧೫೨೧.ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೨, ಪುಟ - ೨೬)

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರದೇಶದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಎತ್ತರವಾದ ಒಂದು ಚಾವಡಿಯೋ ಜಗುಲಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು ಏಳೆಂಟು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಐದಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಇಂಥ ಸ್ಥಳ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ವೇದಿಕೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯಿದ್ದು, ಅದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಮುಂಗೈಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಲ್ಲುಗಳಿಂದಲೂ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವರು. ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಗುರವಾದ ಜಾತಿಯ ಮರವಿದ್ದು ಒಂದುವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿಯವರೆಗೆ ಎತ್ತರವಿರುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವವರು ಮತ್ತು ಹಾಡು ಹೇಳುವವರು ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡಿಗೂ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ನುಡಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿ ತಕ್ಕ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಯ ಚಲನ ವಲನವು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮೇಳವಿಸಿದರೆ ತೀರಿತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ.

ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ

ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಚರ್ಮವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಚೂಪಾದ ಮೊಳೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಳಿಕ ಅವುಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳು ತೆಳ್ಳಗೆ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರುಂಡ, ಮುಂಡ, ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗೊಂಬೆಗಳ ಎತ್ತರ ಅಗಲಗಳ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿದ್ದು, ಅರಡಿ ಎತ್ತರದಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿ ಚಿಕ್ಕ ಗೊಂಬೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಯ ಎರಡೂ ಕೈಯ ಕುಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೋಲನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾತ್ರಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಯ ಪರದೆಯೊಂದರ ಹಿಂದೆ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಗೊಂಬೆಯ ಹಿಂದೆ ನೀಲಾಂಜನವೋ ಅಥವಾ ಪೆಟ್ರೋಮೆಕ್ಸ್ ದೀಪವನ್ನೋ ಹಚ್ಚಿ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಗೊಂಬೆಗಳಿಂದ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು, ಕಾದಾಟ, ಕುಣಿತ, ಮಣಿತಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪರದೆಗೂ, ಹಣತೆಗೂ, ನಡುವೆ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ಪಡಿ ನೆರಳುಗಳ ಬಣ್ಣ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಉಡುಗೆತೊಡುಗೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆ, ಜೀವ ತುಂಬಿದಂತೆ ಅವು

ನಡೆದಾಡುವ ಸಹಜತೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯದಿಗಳ ಗುಂಗು ಇವುಗಳಿಂದ ನಿಬ್ಬೆರಗಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಂದಿನ ಆಟದ ಕಥೆಯ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕಕ್ಕೆ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಮೂರು ಮೂಲ ವರ್ಣಗಳಾದ ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ತಿಳಿನೀಲಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆರೇಳು ಬಣ್ಣಗಳಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿ ಆಧುನಿಕ ವರ್ಣಚಲನಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ

ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಆಟವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟ, ಹಿರೇ ಆಟ, ಬಯಲಾಟ ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಬೆಳಗಾವಿ, ಧಾರವಾಡ, ವಿಜಾಪುರ, ರಾಯಚೂರು, ಕಲಬುರ್ಗಿ, ಬೀದರ, ಮೈಸೂರು, ತುಮಕೂರು, ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಆಟ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ.

'ಮೂಡಲಪಾಯ' ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯಾವಳಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕಾರ್ಯೋದ್ದೇಶ, ವೀರ ರಸಪ್ರಧಾನತೆ ಇವೆಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪದವುಗಳಾಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ನೃತ್ಯ ಹಾಡಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಯಾವುದೇ ಮೂಲ ಇದಕ್ಕಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ವಿದೂಷಕ, ವಿಟ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲರೂಪವಾಗಿರಬಹುದು. ಸೂತ್ರಧಾರಿ, ಪಾರಿ, ಪಾರ್ಶ್ವಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಕೆಲವು ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು, ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪವೇ 'ಮೂಡಲಪಾಯ' ಆಗಿರಬಹುದೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಅಸಂಭವವಾಗಿರಲಾರದು. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ೧೯೭೫, ಪುಟ - ೪೦) ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಷ್ಣವ ಕಥೆಗಳಾದರೆ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲ. ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷ್ಣು ಶಿವನಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಂತೂ ರೌದ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂತಹದು. (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ. ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೩೪) ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾರಥಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹನುಮ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡದಾದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಾರಥಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾರಥಿ ಪೌರಣಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇವನ ಪಾತ್ರ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬರುವುದುಂಟು. 'ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕುಡುತಿನಿಯ ಭೀಮೇಶನ ಸ್ತುತಿಯಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ

ಕುಡುತಿನಿಯ ಭೀಮೇಶನೇ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗಳೂ ಹಂಪೆ, ಕಂಪ್ಲಿ, ಕುಡುತಿನಿ ಮುಂತಾದ ಊರಿಗೆ ಸೇರಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಂಪೆಯ ಸುತ್ತಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೩೬) ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ೧೫೫೬ರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನ ಸಹ ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು - ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರಮಿಸಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ದಾಸ ಪಂಥವೂ ಸಹ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಇದು ಪ್ರಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು.

ಸಣ್ಣಾಟ

ದೊಡ್ಡಾಟದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ವಿಸ್ತಾರ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದುಂಟು ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬಿಜಾಪುರ, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. "ಶೈವ - ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ - ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ". (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೩೭) ಸಣ್ಣಾಟ ಭಕ್ತಿಪಂಥದಿಂದ ಹಾಗೂ ವಚನಕಾರರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧನಾಟ, ಭಕ್ತಕನಕದಾಸ, ಕಬೀರದಾಸ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠರ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಉಡುತಡಿ ಮಹಾದೇವಿ' ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲದೆ 'ರೂಪಸೇನ', 'ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ಟರ್', ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯ', 'ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ', 'ತಿರುನೀಲಕಂಠ', 'ಸತ್ಯಶೀಲ' ಮುಂತಾದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ, ಈಶ್ವರ, ಸರಸ್ವತಿಯರ ಸ್ತೋತ್ರಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡುಬಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ತಾಳ, ತಬಲ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ

ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೂತೆ, ತಾತ್ಯಾ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕರೆಯುವ ಭಾಗವತನಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಡಪ್ಪಿನಾಟವು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿರುವಂಥದು.

'ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ' ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದದ್ದು ಡಪ್ಪಿನಾಟದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯದಿಂದ ಡಪ್ಪಿನಾಟವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ 'ಸಣ್ಣಾಟ' ಪದದ ಜನನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. (ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೯೧)

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕುಣಿತಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂತಹ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲದೆ ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ಜಾತಿಗಾರರು ಮುಂತಾದ ವೃತ್ತಿ ನಟರೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟವಂತೂ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಕಲ್ಗಿತುರಾ'ದಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಗೊಂಬೆಗಳು, ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಕುಪ್ರಾಣಿಗಳದೇ ಆದ ಒಂದು ಆಟದ ಪರಂಪರೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ, ಮಂಗನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಾಳಿದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ, ಶೈವ - ವೈಷ್ಣವ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಮೃದ್ಧ ಹಿನ್ನಲೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೋ, ಉತ್ಸವವೋ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂತೋಷದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಚರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ

ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೇಸಿಗೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಂತೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ತಂಡದ ನಟರು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರವೇಶ ಧನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡುವ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಉದ್ಯಮದಂತೆ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಿ ಸಂಘಟಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆಡಿಸುವುದು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಅವನು ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಜೀವನ ನಿರ್ವಾಹಣೆಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಆಡುವುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.

ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದು, ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದವು.

ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರು ತೆತ್ತ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಹಲವಾರು ನಟ ನಟಿಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಂಡಲಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ದುಡಿದು ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿ ಕ್ರಮೇಣ ಭಾರತದ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಇಡಿಯ ದೇಶವನ್ನು ಏಕ ಸೂತ್ರತೆಯಿಂದ ಆಳುತ್ತಿದ್ದರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇಡಿಯ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿತು. ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬರುವ ನಾಟಕದ ಮೂಲವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ

ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಇಡೀ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ತರದ್ದಾಯಿತು. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೪೧) ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮಿನ್ದಾರರು ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದವರು. ಕ್ರಮೇಣ ನಗರ ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಸಮೀಪವಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು, ತನಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾರತೀಯ ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು.

ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಭಾರತದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದರೆ ಬಂಗಾಳ, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದರೆ ಮುಂಬೈ ನಗರ. ಈ ಎರಡು ನಗರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಭುಗಳು ಆಡಳಿತ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಸರ್ಕಾರಿ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆದ ಜನರೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶ ಪ್ರಾಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ಮೇಲು ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಗರಿಕತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರೂ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಭಾರತೀಯರ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮುಂದುವರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸಿದರು. ಈ ದೇಶದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಳೆದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ರ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ ನೌಕರ ಶಾಹಿ ವರ್ಗವು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹುದು. ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರೇ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದವರು. ಹಣದ ಚಲಾವಣೆ ತೀವ್ರಗೊಂಡು ಆರ್ಥಿಕ ವಹಿವಾಟಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿದ್ದು ಈ ವರ್ಗದವರಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಬೇಗ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ದೇಶಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಆಶೋತ್ತರಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಯುರೋಪ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವಕ್ಕೆ ಅವರು ಒಳಗಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆರಡೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು ಜನತೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ

ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಟರು, ರಾಜ ಪರಿವಾರದವರ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಲವು ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಲವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಶೇಕ್ಸಪೀಯರ್ ಮುಂತಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಕಾರರ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಬಂಗಾಳವು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಯಿತೆಂದರೆ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಟಿಯರಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಬಂಗಾಳದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ, ಮೈಕೇಲ್ ಮಧುಸೂದನದತ್ತ, ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರಘೋಷ್ ಮತ್ತು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷದಿಂದಾಗಿ ಸಿಡಿದೆದ್ದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಇದರ ಮುಂದಾಳುವಾಗಿ ನಿಂತರು. ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ, ಉಮಚಗಿ ಲಚ್ಚಪ್ಪ ನಾಯಕ ಎನ್ನುವವರು ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ 'ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಸಾಧಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯನ್ನು ಹಲವು ಯುವಕರ ನೆರವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೭ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೇ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೪೫) ಶಾಂತ ಕವಿಗಳು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯ ತೊಡಗಿದರು. 'ಉಷಾಹರಣ' ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದ 'ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯು ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂದಿರ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಮೈಸೂರಿನ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಂದಿ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೯ - ೮೦ರಲ್ಲಿ ಸಿ.ಆರ್. ರಘುನಾಥರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ 'ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕಾರ್ಯನಿರತರಾದರು. ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ

ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿ, ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ನವ ಚೇತನದಿಂದ ಉಕ್ಕೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನತೆ ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದರು. ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಲೆದೋರತೊಡಗಿದವು. ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ.



ಅಧ್ಯಾಯ : ೪

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು

ಅಧ್ಯಾಯ : ೪

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು

೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಿಂದ ಆರನೇ ದಶಕದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೪೦ವರ್ಷಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು. ಈ ಘಟ್ಟವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಕವಾದ ಅತಿರೇಕದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿತು. ಸರಳವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ - ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಇದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿತು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಕೃತಕವಾದ ಕಂಪನಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು "ಕಾಕನ ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ" ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಮತ್ತು ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬಳಸಿದರು. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬುವುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಿಟ್ಟರು. ಕೈಲಾಸಂ, ಸಂಸ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಪು.ತಿ.ನ. ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು.

ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ : (೧೮೮೪ - ೧೯೪೬)

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. "ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ", "ಆರು ಬೆರಳಿನ ಕುರುಹು", "ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ" - ಇವು ಮೂರು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗಮನಾರ್ಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಅಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ

ಹಾಕಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂ ರವರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರಾಗಿ ಬೆಳಗಿದ, ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಅದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೋಧನೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೊದಲಿಗರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ವಿಕಾಸಗಳಿಗೂ ಕೈಲಾಸಂ ರವರೇ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಾರುಣ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆದ ಕೈಲಾಸಂ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಈ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ್ಷ ನೋಡಿ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರುಗಿದ್ದರು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ತೊಡಗಿದರು. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪುಟ - ೧೬೩)

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ "ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ" ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟಕಕಾರರ ಅತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸಾ ವಿಡಂಬನೆಯ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ" ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವ ಅಂಕು ಡೊಂಕುಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಸಿದ ಮೊದಲ ಸಾಹಿತಿಯೆಂದು ಕೈಲಾಸಂರವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ ಕೇವಲ ನಗೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ 'ನಮ್ ಕ್ಲಬ್ಬು', 'ಅನುಕೂಲಕೊಬ್ಬಣ್ಣ', 'ಸತ್ತವನ ಸಂತಾಪ' ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಾದ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿ', 'ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ', 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾದಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊರ ಹೊದಿಕೆಯಿದ್ದು ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಗಂಭೀರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ', 'ತಾಳಿ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೆ', 'ಸೂಳೆ', 'ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಾದವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಅಸಹನೀಯ ದು:ಖವನ್ನು ಮರೆಸಲು ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಸ್ಯದ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕರು. ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವರೊಬ್ಬ ಮಹಾ ದು:ಖಿಯಾಗಿದ್ದ ರೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳೇ ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕಡಲನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಹರಿಗೋಲಿನಿಂದ ದಾಟಬೇಕೆಂಬುದು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು.

ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಮಿಶ್ರ ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ ಸಹ ಅವರ ಕ್ಯಾಮರಾ ತಂತ್ರಕ್ಕನು ಸರಿಯಾದದ್ದು. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದು. ಈ ಜನಗಳ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕತೆ ಅವರ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದ್ದು, ಕೈಲಾಸಂ ಅದನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಹಜ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಸಮರ್ಥರು. "ಬಹಿಷ್ಕಾರ" ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ಬಳಸಿರುವ ಅಪ್ಪಟ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. "ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" ವನ್ನು "ಕಂಪನಿ ಕವಿ" ಗಳ ಸೆರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಕೈಲಾಸಂ.

ಶ್ರೀರಂಗ (೧೯೦೪ - ೮೬)

ಕೈಲಾಸಂ ತರುವಾಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ ರವರಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಇಂಗ್ಲೇಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ್ಷ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿದವರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಧಾರವಾಡದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಮೊದಲು ಕೆಲಕಾಲ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ ಅವರ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಬಿಟ್ಟರೆ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಪ್ರಮುಖರು, ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಅತೃಪ್ತಿ ಆ ರಾಜಕತೆಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸಿವೆ. ೧೯೩೦ - ೮೦ ಅವಧಿಯ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒದಗಿಸಬಹುದಾದ ಪುರಾವೆಗಳು ಆಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು. ಅದರಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಅವರು ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಗಮನಿಸದಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು

ಗುರುತಿಸಿದರು. ಮಾನವನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಪ್ರೇಮ, ವಿವಾಹ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಂತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಅಥವಾ ಮಹತ್ವದವಲ್ಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಕಾಲದ ಅಂತರ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಮಹತ್ವಪಡೆದು ಮರೆಯಾದ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಇದ್ದ ಭಿನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಈ ವ್ಯಾತ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ರಚಿಸಿದ "ಹರಿಜನ್ವಾರ", "ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ", "ಸಂಸಾರಿಕ ಕಂಸ" ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಸಮಸ್ಯೆ ವರ್ಗ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾತ್ಯಾಸವಿದೆ.

"ಶೋಕಚಕ್ರ" ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶೋಕ ಚಕ್ರದ ಬಳಿಕ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದಿವೆ. "ರಂಗಭಾರತ","ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ", "ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು" ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು. ೨೩೭)

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು. ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಧಾರೆಯೆರೆದು ಅರ್ಧಶತಮಾನದಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿರುವ ಅವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮರೆಯುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ.

ಸಂಸ (ಸಾಮಿವೆಂಕಟಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್) ೧೮೯೮ - ೧೯೩೯

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಂಸರೇ ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ, ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅದುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸರೇ ಮೊದಲಿಗರು.

ಸಂಸರು ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಸಿ ಬರೆದವರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ದೊರೆತಿರುವ ಆರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ', 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ' ಈ ನಾಲ್ಕು ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ವಾಗಿ ಆತನ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೇ ಎಂಬುತಿವೆಯಾದರೂ ಅವಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಏಕನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ವಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಂದೇ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಬಿರುದಂತೆಂಬರಗಂಡ' ಮತ್ತು 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ' ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ರಣಧೀರನಿಗಿಂತ ಎರಡು ಮೂರುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅರಸರ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿವೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ದುಷ್ಟ - ಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಚಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ದುಷ್ಟರಲ್ಲ ಈ ಖಳರ ಸರಣಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿದೆ.

ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಷೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ಸಹಾಕಾರಿಯಾಗಿರು ವಂತಹದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕಾಲಗಣನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಮಾನಸಿಕ ದೂರ" ವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಮ್ಮದನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಸಿದ ಕಾಲದ ಬಣ್ಣ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪದಗಳು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಒಂದು ಆವರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಲವು ಕಾಲದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಡಕ ಮಾಡಿಕೊಂಡು

ಬದುಕಿ ಬಾಳಿದಂಥವು. ಇಂತಹ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಬಂಧವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ಈ ಸಂಸರ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ವಿಗಡವೆನಿಸಿದೆ ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಆಟಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹೊರಮ್ಮೆ ಎನ್ನಿಸುವ ಸಮರ್ಥವಾದ ನಿಷ್ಠುರ ಶೈಲಿ. ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ, ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಮೆರೆಯಿಸುವಂತಹುದು. "ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ" ದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲ ಸಂಭಾಷಣಾ ತುಣುಕು - ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಕ್ರಮರಾಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸರ ಈ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' 'ಬಿರುದಂತೆಂಬರಗಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬೆಳಗಿದೆಯಾದರೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವಡೆ ಅವರ ಶೈಲಿ ಅಲಂಕಾರಮಯವಾಗಿ ಕವಿ ಸಮಯಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಕೃತ ಕತೆಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಆದರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ದ್ವೀಪದಂತೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪುಟ - ೧೮೭)

ಗೀತನಾಟಕ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ "ಅಪೇರಾ"ಗಳು ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಿದೆಯೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಅತಿಯಾದ ಮಹತ್ವ ಆಧುನಿಕ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತವೇ ನಾಟಕದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿರುವ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಏಕತ್ರವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಏಕತ್ರವಾದ ಸಾಧನದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿ. ಶೋತ್ರಿಯ ಮನಸ್ಸು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವಾಗಲೂ, ಕೃತಿಕಾರ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೂ - ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಲ್ಲಿ ಸರಾಗವಾದ ತಲ್ಲೀನತೆಗೆ ಭಂಗವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಗತಿಗೂ ಚಿತ್ರಣದ ಗತಿಗೂ ತೊಡಕು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಬೆರಕೆ, ಗೀತ ಮತ್ತು ಗದ್ಯಗಳ ಬೆರಕೆಗಳು ಹೊಂದದ ಪಾಠಗಳು ಅನಿಸುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದದು. ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಗೀತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಪು.ತಿ.ನ. ಮತ್ತು ಕಾರಂತರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಒಳ್ಳೆ ಗೀತ ನಾಟಕ"ವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊರಳಿಸಬೇಕು. ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಗೀತ ನಾಟಕ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರಣ್ಯವಾದರೆ, ಗೀತನಾಟಕ ಉದ್ಯಾನ ವನವೆಂದು ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ ರವರ ತಮ್ಮ "ಸತ್ಯಾಯನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ"ವೇ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪಕಗಳೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪದ ಗೀತೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮಿಲನವಿದೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲವೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿರಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಗೀತಾನುಸಾರಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ, ಎರಡರ ಹಿತವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಪೇರಾಗಳ ಕರ್ತೃಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಅಪೇರಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಪೇರಾ ಕರ್ತೃ ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಿಧೇಯಳಾದ ಮಗಳಂತೆ ನಮ್ರವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸ ಬೇಕು. ಅಪೇರಾವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದ ಜರ್ಮನಿಯ ರಿಚರ್ಡ್ ವಾಗ್ನರ್ , ಮೊಜಾರ್ಟ್‌ನ ವಾದವನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನು ಅಪೇರಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ವಾದ್ಯ - ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ, ಮೂರಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ವಾಗ್ನರ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುವಂತೆ, ಸಂಗೀತವು ಹೃದಯಕ್ಕೆ, ಭಾಷಣವು ಬುದ್ಧಿಗೆ. ನಾಟ್ಯವು ದೇಹಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲಾಕೃತಿ ಮೂರನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ಗೀತನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಸಂಗೀತ ಆದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪರಿಶ್ರಮವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ತಮ್ಮ ಹಲವು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗೀತನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವರಿಗೂ

ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗಿ ವಾದ್ಯಮೇಳಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಗೀತನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಅತ್ಯಂತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದುದು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಿಜವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ಒರೆಗಲ್ಲಿನಂತಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಾಲಂಕಾರ, ದೀಪಾಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸೆಲೆಗಳಿಂದ ಪರಿಣತನಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈತ ತೀರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠನಾದರೆ ಕಷ್ಟ ಅಥವಾ ಸದಾ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತನಾದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಳಿಗಾಲವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಯಾದ ರಸಿಕನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮದೂಗಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರೂ ಏನನ್ನು ಆಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೊ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ನಿಷ್ಪಷ್ಟವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆತನ ಸ್ವಮಗ್ನನೂ ಅಲ್ಲ. ಪರ ಪ್ರತ್ಯನೀತನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳ ಶಿಕ್ಷಕರು ಈತನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾದರೆ ಇವನ ಅಭಿರುಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಗೌರವವಿರಬೇಕು.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಧನೆ ಭಾವಗೀತೆ. ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಚಾರ್ಯರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ಶಾಸ್ತ್ರ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಶ್ರಮವಿತ್ತು. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲರಾದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಕಾಶವುಳ್ಳದ್ದು. ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಾಣ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ರಸಾನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪುಟ : ೨೯೫ - ೯೭)

೨೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ - ಪ್ರಭಾವ

"ಸಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರಕಾರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಿಸಿತು. ನೆಹರೂ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಗತಿ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಸಮಾಜ

ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿ ಸರ್ಕಾರ ಇವುಗಳ ಕಡೆ ನಿಗಾವಹಿಸುವ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸರ್ಕಾರವೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಗಳು, ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮ (N.S.D)ದ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಲದತ್ (೧೯೨೯ - ೯೩) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಉತ್ತಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಇವರೂ 'ಇಪ್ಟಾ' (ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ)ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಇವರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾದರೂ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಅಂಗಾರ' ನಾಟಕ) ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿ ವೆಚ್ಚದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಅತಿರಂಜಕರೆಂದು ಟೀಕಿಸಲಾಯಿತು. ನಂತರ ಉತ್ಪಲದತ್ತರು ನಾಟಕ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಾಗೃತಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಉತ್ಪಲದತ್ತರ ರಂಗಮಾರ್ಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೇರಿದ ಈ ೬೦ರ ದಶಕವು ಭಾರತದ ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಲನಶೀಲ ಕಾಲಾವಧಿಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ೧೯೫೭ ಮತ್ತು ೬೭ರ ಚುನಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇರಳ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ. ಸರ್ಕಾರವೂ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಬಂಗಾಲದ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಗೆಲುವಿಗೆ ಉತ್ಪಲದತ್ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿ ಕೇರಳದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, 'ನಿಂಗಳ್ ಎನ್ನೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟಾಕಿ' ಮೊದಲಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾದೊರೈ ಕರುಣಾನಿಧಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖಂಡರೇ ತಮ್ಮ ದ್ರಾವಿಡ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದರು. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಆಗ ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಪ್ರಚಾರ ತಂತ್ರ'ಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದವು. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ, ೧೯೯೪, ಪು. ೩೧೪) ಮತ್ತೆ ಈ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ ಗುಣಗಳು ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಡೆ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದವು. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ. ಉತ್ಪಲದತ್‌ರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದುಬಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಎರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ

ಅವರು, ನಟನ ದೇಹ ಧ್ವನಿಗಳಷ್ಟೆ ಬಳಸಿ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದರು. ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖವಾಣಿಯೂ ಆಗದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಹರಿತವಾಗುವುದರ ಕಡೆ ಗಮನವಹಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾದ ಲಿರ್ಜಾರ್ಡ್‌ಷೆಖ್ನರ್ ಮತ್ತು ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಬೆಕ್‌ರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟವು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಕೆಕೇಶಿಯನ್' ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಗೋಂಡಿ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರಿಗೆ ಬಹಳ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನ 'ಮಿಚಿಲ್'. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹೊಡೆದು ಹಾಕಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಇದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರು. ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಅಂಕುಡೊಂಕಾಗಿ ಹಾದು ಹೋಗುವ ಹಾದಿಯ ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿದ ಮುದುಕ ಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಯುವಕನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮೆರವಣಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ನಟರ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳೇ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು (ಭೋರೊ, ಗೊಂಡಿ ಮತ್ತು ಮಿಚಿಲ್) ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಉತ್ಸಾಹಿ ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಮೆರವಣಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ರೂಪಾಂತರವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದವು." (ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್. ೧೯೯೦, ಪು. ೧೧೦) ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದರು. ಪ್ರಸನ್ನರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊರರಾಜ್ಯದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಉತ್ಪಲದತ್ತರಿಗಿಂತ ೭೦ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತು.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ (N.S.D)

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಅಲ್ಕಾಜಿಯ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಈಗಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ನಂತರ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ನಂತರ ಕನ್ನಡದವರೇ ಆದ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು.

ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೆರೆಸಿದವು. (ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ) ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದ ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇವರೇ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟರಾಗಿದ್ದ ಕಾರಂತ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಕಾಜಿ ಶಂಭುಮಿತ್ರರೆಂಬ ತಜ್ಞ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೊಡನೆ ಕೈಗೂಡಿಸಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಅನುಭವ, ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಅನುಭವ ಕಾರಂತರಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತಿನ ಆರ್ಭಟ, ಉಪದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮರ್ಥವಾದ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಂದರು. ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಮಾರ್ಗಗಳೆರಡರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಮೀಕರಣ. ಅದನ್ನು ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವ ಮರಳಿ ಬಂತು ಕಂಪನಿ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ರಂಜಕತೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಕಾಜಿ ಮಾದರಿಯ ನಿಖರ ದೃಶ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಇವೆರಡೂ ಈ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳೂ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣದಿಂದ ೭೦ರ ದಶಕದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ. ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. (ರಾ. ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ 'ಎಪಿಕ್' ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಭಾವ

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ' ಮೂಲ ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್' ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದ ನೆಪದಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇರುವ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು

ಬಳಸಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ತರಹದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾದವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ಹೆಚ್.ಎಂ.ಚನ್ನಯ್ಯನವರು ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನಗಂಡ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಬಳಕೆಗೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕಗಳು. ನಂತರದ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವು. ಹಾಗೆ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ತೆಳುವಾಗಿ ಬಳಸಿ ವಿಫಲವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಇವೆ. ಹಾಗೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಭರಣಗಳು ಬಳಸಲಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ತಂತ್ರ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವಾಗಿ ಬರದೆ ಹೊಸದೊಂದು ತಂತ್ರಮಾತ್ರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯತ್ತ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊರಳಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೪, ಪು. ೩೭)

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಪವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಅನೇಕ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಮೂಲತಃ ಎಪಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾಲ - ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅರಗಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ತನ್ನದೆ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ತಂತ್ರದ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.



ಅಧ್ಯಾಯ : ೫

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೫

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ

ಜಾನಪದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಬೇರು ಚಾಚಿ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಚಿಗುರಿಕೊಂಡ ನಿದರ್ಶನ ಇದೇ ಮೊದಲಿನದಲ್ಲ. ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಶಯವಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳಂತಹವರ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟದಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಬಳಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಜಾನಪದೀಯವಾದದ್ದು. ಪು.ತಿ.ನ. ರವರೂ ಗೀತನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಸುವು ತುಂಬಲು ಜಾನಪದದೊಂದಿಗೆ ಕಸಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದವು; ಅನನ್ಯವಾದವು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ತೆರುದು ತೋರಿಸಿದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟು? ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಸ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತೆಂಬುದು ಅಚ್ಚರಿಯ ಸಂಗತಿ. 'ತೆರೆಗಳು' ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'ಗೆ ಉಜ್ವಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಒದಗಿದ್ದು ಈ ಉತ್ಕರ್ಷದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು'ವಿನಂತಹ ವೈಚಾರಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ

ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ', 'ಹಯವದನ'ವು ಪ್ರಕಟವಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಳಗಾಗದ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೆರವು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಆಗ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆಯಿತು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯೊಂದು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕಥೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪರಂಪರೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ, ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಸಂಗತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೇ ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಗಾವುದ ಅಂತರವೆಂಬಂತಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ವಾತಾವರಣ ತೀರಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದವು. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು.೩೨೨, ೩೨೩)

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದುವು. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಭಾವ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಎರಡೂ ಮೇಳವಿಸಿ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿವರಣೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದಂತೆ ಬಿಗಿಯಾದ ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯಕ್ಕಾಗಲೀ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ. ಸಡಿಲವಾದ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಒಟ್ಟಂದದದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿಂತ ಅವನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುರಿಯಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ

ಯಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಭಿಡೆ ಹಾಗೂ ಕಥನದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು.

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರವೂ ನಾಟಕಕಾರನ್ನು ಹಲವು ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವಿವರಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು. ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮುಕ್ತ ಧಾಟಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿ ಅಗಾಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು.

ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರಗಳ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲ ಸ್ಥರದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಒಂದು, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗುಡ್‌ಉಮನ್.... ತಾಯಿ, ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಷ್ಟೇ ಬಂದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೂಡ ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಡಾ. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರ

[illegible]

‘ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ’ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಇಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ಹೊಸ ರೀತಿಯು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಹಿಂದೆ ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತೇ ಆಗದಷ್ಟು ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯದು. ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಭಿಡೆ ಹಾಗೂ ಕಥನದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕಂಬಾರರ ‘ಋಷ್ಯಶೃಂಗ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು, ಅವರದೇ ‘ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ತಂತ್ರ ಆನಂತರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಕಂಬಾರರಿಗಿಂತ ಕೊಂಚ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು ‘ಹಯವದನ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತು ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಾಟದ ತಂತ್ರ ಎರಡನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಗಿರೀಶ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ‘ಹಯವದನ’ದ ಭಾಷೆ ಪೂರ್ತಿ ದೇಶಿಯಲ್ಲ. ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ.

ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇಂತಹದೇ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ‘ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್’ ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ‘ಘಾಸೀರಾಮ ಕೊತವಾಲ್’ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಮಣಿ ಮಧುಕರ್ ಎನ್ನುವ ಮೂಲತಃ ಕವಿಯೊಬ್ಬರು ‘ರಸಗಂಧರ್ವ’ ಎನ್ನುವ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಂಗಾಲಿಯ ‘ಮಾರೀಚನ ಬಂಧುಗಳು’ (ರಚನೆ: ಅರುಣ ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ) ಇಂತಹದೇ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ‘ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ’ ಹಾಗೂ ‘ಹಯವದನ’ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾಗಿ, ಆನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಭಾಷೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಂತೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ ಅದೊಂದು 'ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯಾಗಿ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವಿರುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ 'ಭಾಷೆಗೆ' ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಭಾಷೆಯ ಜರೂರು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದರೂ, ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಬಹುದು. "ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪುಟ - ೩)

'ಭಾಷೆ' ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ. ಉದಾರಣೆಗೆ ಶಬ್ದ, ಸಂಗೀತ, ಚಲನ, ಸ್ಥಳ ಇವೆಲ್ಲದರೊಡನೆ ಅದು ಮೂರ್ತವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಬರೆದ ಸಾಲುಗಳು ಮಾತಾಗುತ್ತವೆ. ಅನಂತರದ ಮಾತು ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ.....ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವಂತೂ ಅಲ್ಲ, ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯದ ನಡುವೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾತು ತನ್ನಲ್ಲೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪುಟ - ೪) ನಾಟಕಕಾರನ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ್ದು ನಟನಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂವಹಿಸುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಭಾಷೆ ನಾಟಕೀಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯದಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ 'ಓದುವ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟೆ' ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಟ - ನಟಿಯರು ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿದರೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿ ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು

ಗೋಚರವಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರ - ನಟರಿಗಿಂತಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ 'ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಟನಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಬೇಕಾಯ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯ 'ಭಾಷೆಯ' ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಿರ್ದೇಶಕನದು. ನಟನಗಿರುವ ಎರಡು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನಗಳು ಭಾಷೆಗೆ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಂಡು ನಟಿಸುವುದು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ನಟ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾತಾನಾಡುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟೆ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಗುಟ್ಟಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆಯಿತು. ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ನಟ ಹೇಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪರಿಣಾಮ ತರುತ್ತಾನೋ ಅದು ಇತರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದದ್ದು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳು ಬಂದರು. ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ ಮೂಕಾಭಿನಯವೂ ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ಸು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಾಪ್ಲಿನ್ ' ಅಭಿನಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಎಷ್ಟೇ ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರೂ ಎಷ್ಟೇ ಗಮನಹರಿಸಿ ಇತರ ಸದ್ದು ಹಾಗೂ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೂ ಆಡಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಮಾತು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ. ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳು ಕೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು. ೪)

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಂವಹನೆ ಎಂದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನೆಯಲ್ಲಿನ ಅಂಗಿಕ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಚಲನೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಇತರ 'ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ' ಸದ್ದು ಬಂದಾಗ ಶಬ್ದವಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ಧ್ವನಿಗಳು, ಮೌನ ಎಂದಾಗ ಮಾತು ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಮಾತು, ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಿದ ಖಾಲಿ ತನ್ನ ಬಣ್ಣ ಎಂದಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಎಲ್ಲಾ ದೃಶ್ಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಟರ ಸಂಯೋಜನೆ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಟರು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ನಡುವಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಟ್ಟರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೆ ತಲುಪದೇ ಹೋದಾಗಲೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಅಸಂಖ್ಯ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಕೃತಿ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು, ಶ್ರೀ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲಿ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇದರ ಗುಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು

ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ವಚನ'ಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧ) ನಾಟಕಕಾರ - ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಟ - ನಟನೆ - ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಭರತನಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿನ ತನಕ ಈ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದು ಗೋಚರವಾಗುವದಿಲ್ಲ.

"ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ "ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ" ಕಾಲದ ತನಕ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು ಶತಮಾನದ ತನಕ ಇಂಥ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವಕಾಶವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. "ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಶೋಧಕರು ಕೂಡ ಇದರ ನಿಜವನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ಯಾಕೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಚಡಪಡಿಸಿದರು. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ನಟರು, ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲೇಖ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಸರನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಇಂಥಿಂಥವು ನಾಟಕ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಊಹೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು. ರನ್ನ ತನ್ನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಂದು ತೀರ್ಪು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತು. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ". (ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ೧೯೯೨, ಪುಟ - ೭೭, ೭೮)

ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಒಂದು ಅದು ಭಾಷಾ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಆದರೆ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು ರಚಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪ್ಲಟಾಕರ, ಹಾಲಿನ ಶೆಡ್ ಮುಂತಾದವರ ಇತಿಹಾಸ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರ್' ಕಿಂಗಲಿಯರ್ ಮ್ಯಾಕಬೆತ್‌ಸಂಥ

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸದ. ಶೂದ್ರಕ ತನ್ನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಬುದ್ಧನ ಜಾತಕ ಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನೀಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಕಾಳಿದಾಸ "ಶಕುಂತಲಳೋ ಪಖ್ಯಾನ"ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ "ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ" ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ಈ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರ ನಂತರ ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ನವೋದಯಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ 'ಭಾಷಿಕ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುವ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಹಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಯ ಕಡೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿ, ರಂಗ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗೆ ರಚನೆಕಾರ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕೃತಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವವು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು "ಅರ್ಧನಾಟಕಕಾರ" ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು.

೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕತೆಯ ಮಹತ್ವ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅದರ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದು ನಟರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಷ್ಟು ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು 'ರಂಗಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಅಂತರ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗುತ್ತ ಬಂದವು. ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣತಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಿಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕತೆ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬಂದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ಮತ್ತು 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' (ಪು.ತಿ.ನ)ವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ' ಕತೆ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದವು.

ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ', 'ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ'ದಂಥ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ವಾಗಿಸುವ ಕಲೆ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕವಾಗುವ ಕಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಆಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಉತ್ತಮ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾ : ಅಂಟನ್ ಟೆಕಾವ್‌ನ ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚ್ಯಾಡ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಕೆಡಿಸದಿರು ಎಂಬ ಆರೋಪಗಳು ಇವೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾದ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಷಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವತಂತ್ರದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಹಾಗೆ ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕು ಹಾಕಿ ನೋಡಬಾರದು ಎಂದು ಶ್ರೀ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಇನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ ಕೊಡಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾತ್ರ ಮೂಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವನು ಹೆಚ್ಚು ಅಪಾಯಕಾರಿ. ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹನಾದವನಲ್ಲ.

ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಶ್ರೀ ಎಚ್ .ಎಸ್ . ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ 'ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಲಾರವೆ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅಧೀನನಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ'ಕ್ಕೂ ಅಧೀನನಲ್ಲ. ಇದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳ ಪಾತ್ರವೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ರಂಗ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ವಿವಿಧ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವು ಜಟಿಲವಾದುದು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಬೇಡುವಂತಹದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. (ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ೧೯೯೩, ಪು. ೨೯)

ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮುಖ್ಯನೋ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನರವರು ಹೇಳುತ್ತಾ 'ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆಲ್ಲ ಹೆಜ್ಜೆಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಈ ಅಸಹ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಜನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸದೇ ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಹೊರಟರೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು. ೫೮)

ಈ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ವಿಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಒತ್ತಡವೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಗಳ ಮಟ್ಟದ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ಸಂಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಿರ್ದೇಶಕ

ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು, ಬೆಳಕು, ವಿನ್ಯಾಸ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಕಾಲ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ತರದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದ

ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸಕರಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ತಂಡ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇಂದು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸೇರಿದೆ. ಇದು ಸಹ ಆಯಾಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರಂಗ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ಪರಿವೇಷ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿವಂತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಬೆಳಸಿ ನಂತರ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಘಟನೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ತಾಲೀಮಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸೀಮಿತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ (ಗೆಶ್ಚರ್) ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು. ಡೈಲಾಗ್‌ಗಳ ಡೆಲಿವರಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಬೆಳಕು, ಸಂಗೀತ, ವಿನ್ಯಾಸ, ರಂಗದ ಹಿಂದಿನ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ಬಂಧಕ್ಕೆ ತಂದು ಕಟ್ಟುವ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಈ ತರದ ಛಾಪುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸೋಲನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು.

ತಂತ್ರ

ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತ್ರವು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾದ ತಂತ್ರನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ 'ತಂತ್ರ'ದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಕೃತಿಕಾರನು ತನ್ನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಶರೀರ ನೀಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ನಾವು ತಂತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ." (ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ೧೯೯೨, ಪು. ೧೯೪)

ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ್ದು. ಈ ಪ್ರಭಾವವೂ ತನ್ನ ದೇಶ - ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ರಚನೆಗಳಾದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವ ನಾಟಕಗಳಾದವು. 'ಮಾತು' ನಾಟಕದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಂವಹನ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಶಿಸಿ ಹೋದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹರಿಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗ ಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಶಿಸಿ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಜನಪದ ಕತೆ, ಪುರಾಣ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಜನಪದರು ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿದರು. "ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಪುರಾತನ. (ಜನಪದ ಕತೆ, ಪುರಾಣ) ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ತಂತ್ರ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ತರದ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವಂತೆಯೂ ಚಿಂತಿಸುವಂತೆಯೂ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನದಾಯ್ತು. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸತು ಹಳತಿನ ಮಿಶ್ರಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗವಿಮರ್ಶೆ ನಾಟಕದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿತು. ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅನುಭವವೇ ಆಗಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಗುಣ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿತು. ಜನಪದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಉಳಿದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ನೃತ್ಯ - ಸಂಗೀತ, ಆಚರಣೆ, ಉತ್ಸವಗಳೆಲ್ಲಾ ಮರುಕಳಿಸಿದವು. ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ತಂತ್ರಜ್ಞ, ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಹೊಸ - ಹಳೆಯ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಳಕೆಯಾದವು. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದರಂಗ ಆಗಿಯೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳದಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದ ಅಂತರವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯ ತಂತ್ರ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತ್ರದಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದರಿಗೆ ಅದು ಬದುಕಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಹಾಗೆ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಒತ್ತಡವಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳೆಂದರೆ 'ಭಾಷೆ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗೀತ'. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ." (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ರಂಗಾಭಿನಯ

ಅಭಿನಯ ಎಂದು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯತನಕ ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾಯಿರೂಪವಾದ ಅಭಿನಯದ ಪಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂದು 'ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಮುದಾಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದೊಂದು ಪೂಜೆಯಾಗಿ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಆಯಾಯಾ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಯಾವುದೋ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅದನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಸುಪ್ರೀತಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಇದು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗೂ 'ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೂ ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಈತರದ "ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ

ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದು ಲೀಲೆಯ ವಿಚಾರ ದೈವಿಕತೆ ಅವತಾರ ತಾಳುವಾಗ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವಿರ್ಭವಿಸುವಂತೆ, ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕತೆಯಾಗಿ, ನಾಟ್ಯವಾಗಿ 'ಅಭಿನಯ'ವಾಗಿ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು ಅಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಭಾವಾಭಿನಯವೆಲ್ಲ ಲೌಕಿಕದ ಅಭಿನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಕರಣವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಂದಿಯೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಅವಾಹನವಾಗಿ ಭರತವಾಕ್ಯ ಅದರ ವಿಸರ್ಜನವಾಗಿದೆ. ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಮೂರ್ತಿಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ." (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೮೭, ಪು.೮೦) ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಪೂಜೆಯಿಂದ (ಗಣಸ್ತುತಿ) ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಮಂಗಲದಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ'ವೆನ್ನುವುದು ಈ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಭಾವನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಂಗಡನೆ ಮಾಡುತ್ತ ಜತೆಗೇ ಇಂಥ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಭಾವಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಚಾರಿ, ಇಂಥ ಮಂಡಲಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಆಂಗಿಕ - ವಾಚಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸೂತ್ರೀಕೃತವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವುದು ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಕ್ರಮ. ಅಂದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಟ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಬದಲು ತನ್ನ ದೇಹ ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ "ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಯು ರಂಗ ಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ದೇಹ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಸಮಗ್ರ ಸಂವಹನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು 'ರಂಗ ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು" ಎಂದು ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯೇ ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆ ಈ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ದೇಹ - ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಸಂಘಟನೆ ಇದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸುವ ಸಂವಹನೆಯೂ ಇದೆ. ದೇಹ - ಧ್ವನಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೌಶಲ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೂಹಿತಗೊಳಿಸಿ ಸಂವಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ನೋಡಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪೊಯಟಿಕ್ಸ್ ಗ್ರಂಥವು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರೂ, ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೇನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಭಾರೀ ಚಲನೆಗಳಿಲ್ಲದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೌಶಲ್ಯವೆಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ

ಕಸರತ್ತುಗಳು ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳ ಅಭಿನಯದ ಶೈಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೆ ೧೮ - ೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ತಾರಾನಟರ ಗತ್ತು - ಗಾಂಭೀರ್ಯ - ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕಸಬುಗಾರಿಕೆಯಾಯಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ತುದಿಗೆ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಭಾವವು ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಷ್ಯದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ೧೯೩೪ - ೧೯೬೩ ಅಂಥ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ.

ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ : ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೃತಕವಾದ ಸಂಜ್ಞಾಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ವಿಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಅಭಿನಯವು ವಾಸ್ತವದ ತೋರಿಕೆಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೆ ನಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿತು. ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಮೂಲ ಮಂತ್ರ. ಇಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಬಹಿರಂಗ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗ ತಯಾರಿಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಬಹಿರಂಗ ತಯಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬಿಗುಪುಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ದೇಹದ ಚಲನಶೀಲತೆ, ಧ್ವನಿಯ ಹತೋಟಿ, ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನೃತ್ಯ, ಕತ್ತಿ ವರಸೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಅಂತರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳು, ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆ, ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ನಿಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ, ಭಾವಸ್ಮೃತಿ, ರಂಗಸಾನಿಧ್ಯ, ಸಂಯಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಇಂಥ ಬಹಿರಂಗ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಟ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಮೊದಲು ಪಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಜೊತೆಗೆ ಪಠ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಅಂತಃಪಠ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದಿಶ್ಯವನ್ನು ಆತ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಟ ಕೃತಕವಾದ ಯಾವ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಆತನ ಅಂತರಿಕ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಆತನನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬನ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೇತುವೆಯೇ ಅಭಿನಯ. ಇದು ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ಥೂಲ ಪಕ್ಷೆ 'ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಹತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ

ಅನೇಕ ರಂಗ ತಜ್ಞ 'ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟರದು ಒಂದು ಕವಲಾದರೆ ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೋಟೋವರದು ಮತ್ತೊಂದು ಕವಲು. "ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದ ರಶಿಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ವ್ಸೆವೆಲೋದ್ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ (೧೮೭೪ - ೧೯೪೦) ಆತನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದ ಜೀವಯಂತ್ರ ತತ್ವ ಅಥವಾ ಬಯೋ ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯವೆಂದರೆ, ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳ ಹತೋಟಿ. ಇವುಗಳ ನಿಖರವಾದ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಈ ತತ್ವದ ತಿರುಳು. ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅಗತ್ಯವಾದ, 'ಸ್ನಾಯುಸ್ಥಿತಿ'ಯನ್ನು ಗಳಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಸ್ನಾಯು ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಲೇ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಉಪಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಜೀವಯಂತ್ರ, ತತ್ವವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಜರ್ಮನಿಯ ರಂಗ ಕರ್ಮಿ ಬೆರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (೧೮೯೮ - ೧೯೫೬) ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ. ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆತನನ್ನು ತಟಸ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು ನಟ ಪಾತ್ರದಿಂದ 'ದೂರಿಕರಣ'ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವು. ಅದರರ್ಥ ನಟನೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರದ ಭಾವ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲೇಬಾರದು ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಂಥ ಭಾವುಕ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಆತ 'ಚಿಂತನೆ'ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಉದ್ದೇಶ. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ, ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಇದ್ದರೂ ಸಧ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಭಿನಯವಲ್ಲಿ ಇದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಇತಿಹಾಸ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಕತೆಯಾಳು ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಕತೆಯ ಎಳೆ ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುತ್ತಾ ಮೇಳದೊಡನೆ ನಿಂತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಗಣಸ್ತುತಿ - ಮಂಗಲ) ಇವರ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾನಗಳು ಹಾಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಕಾಣಬಹುದು.

ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ

೬೦ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತಿನ ಚಾಳಿಗೆ ಬಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಈಗಾಗಲೇ ರಾಷ್ಟ್ರವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದೆಹಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಕಾಜಿಯಂಥ ಹಿರಿಯ ತಜ್ಞ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಪಾರಂಪರಿಕ ಶೈಲಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರಂಥ ಹಿರಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿ ಸಂಗೀತಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೂ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ಅಲ್ಕಾಜಿಯಂಥವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದರು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹೊಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನಲ್ಲೂ ಜೀವಂತಿಕೆ ತುಂಬಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅರ್ಧಚರಿತ್ರೆ ಮಾಲೆನತ್ತ ಮುಗಿದು ಮತ್ತೊಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂಗೀತ ದೃಶ್ಯಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆ ಹೊಸದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಡಿಮೆ. ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಗತ್ಯವೆಷ್ಟು ಇತ್ತು ಎಂದರೆ ಉತ್ತಮ ನಟನಾಗಲು ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಲಘುಸಂಗೀತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತದ ಸಹಜ ಸೇರ್ಪಡೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತು.

ಆದ್ದರಿಂದ ೭೦ರ ದಶಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಶಕೊಟ್ಟು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರೇ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಟ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದು ನಟನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ. Theatre is a system of action. ಈ Syster ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಲ್ಲರೂ ಇರ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೊಂದು ಸಕ್ರಿಯ ಭಾಗ. ನಟ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾನೆ. ನಟನಿಗೆ Feed - back ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಟ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಬೆಳೆಯೋದು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ. ನನಗೆ ಹಿಂದೆ ನಟನ ಗೆಶ್ಚರ್ಸ್ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತಿತ್ತು. ಈಗನ್ನಿಸ್ತಿದೆ ನಟನಿಗೆ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು Voice ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂದರೆ Music is also a part of his speech. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ನಟನ Voice - Culture ಬಗ್ಗೇನೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡ್ತಾ ಇದ್ದೀನಿ. (ಮುರುಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, ೧೯೯೬, ಬಿ.ವಿ.ಕಾ. ಪು. ೨೩೧) "ಸಂಗೀತವು ರಂಗಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗ. ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ (ಸದ್ದು) ಗಳೂ ಇಂತಹ ರಂಗಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸದ್ದುಗಳ ವಿವೇಚನಾಯುಕ್ತ ಬಳಕೆಯೇ ರಂಗ ಸಂಗೀತ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯೇ ಇತ್ತು. ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಗತ್ಯದ ವಾತಾವರಣ - ಮೂಡ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ರಂಜನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೊಸ ನಿರ್ವಚನೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸದಾಗ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಸಂಗೀತ ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲದು. (ಮರುಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, ೧೯೮೬, ಬಿ.ವಿ.ಕಾ. ಪು. ೨೪೦) ಕಾರಂತರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಹಿನ್ನಲೆಯಿತ್ತು.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಶಕೊಟ್ಟು ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೇ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದೆ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಸಂಗೀತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಇವರ ಮೇಲೆ ಇವರ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಕಾರಂತರು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ನಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನದೊಡನೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು ಮತ್ತು ದೆಹಲಿ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಂಗ ಸಂಗೀತ ಛಾಪನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದವರು. ಇವರ

ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾರಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ತಂತ್ರ ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಾಹಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಂತರು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ಸೌಂಡ್ ಪ್ಯಾಟರ್ನ್"ಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಕಾರಂತರೇ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಂಗ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಅನ್ವಯಿಕ ಸಂಗೀತ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಎಂದ ಕೂಡಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನ ಬೇಕೇ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ್ದು ಧ್ವನಿ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ. ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಭಾಷೆಗೆ ತುಂಬಾ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಿಟ್ಟು ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಸೃಜಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ, ತಾಳ ಇವೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಜಾನಪದದಲ್ಲೇ. ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಉತ್ತಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೇರೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೇನೋ? 'ನಾಟಕ' ಎನ್ನುವುದ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಪ್ರತಿ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾರಂತರ ಸಂಗೀತ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯ ನೂತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ವೈಚಾರಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ನಾಟಕವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ಅವರು, ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಅರಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳು 'ದೊರೆಈಡಿಪಸ್' 'ಹಯವದನ' 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ಅದ್ವಿತೀಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವು. ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ

ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿದ್ದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು 'ಅರೆವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರನ್ನಾಗಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಅಂಗವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ 'ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕಾರಂತರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅವರ ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿದೆ. ಕಾರಂತರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸರಿತೂಗಬಲ್ಲವರು ಬಹಳ ಜನರಿಲ್ಲ. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಹೆಸರು ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದೆ.

೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಜನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲಕ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು 'ಜನಪದ ಕತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಜನಪದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ ರಾಲ್ಫ್ ಸ್ಟೀಲ್ ಬಾಗ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಕತೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದ ಕಥನ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲೂ ಗದ್ಯ ಕತೆಯ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ವಸ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಗದ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವಿಭಾಗವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಪುರಾಣ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಕಥೆ, ಘಟನೆಗಳ ಸರಳವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಈ ಗುಣ ಅದನ್ನು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾವು ಜನಪದ ಕಲೆಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ವಿಭಾಗೀಕರಣ, ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೦೦ರಲ್ಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಸ್ಮಿತ್ ಥಾಂಸನ್ನನಂಥ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ವಿವೇಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ನಂತರ ಪ್ರಾಪ್ ಜನಪದ ಕತೆ ಕ್ರಿಯೆ ವರ್ಗಸೂಚಿ ಪರಿಣಾಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಯನಗಳ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಸಮಾಜದ ಮೌಖಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ "ಆಧುನಿಕ"

ಕಾಲದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡದ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ದೇಶಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಇನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ತರದ ಸಂಶೋಧನ, ಅಧ್ಯಾಯನಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು 'ಆಧುನಿಕ' ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಮರು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು.

ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಕವಿಗಳಾದ ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪೌರಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮರು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾದದ್ದು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಡಾ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು, ಪ್ರೊ. ಎಚ್ .ಎಂ.ಚೆನ್ನಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿವೆ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಂಬಾರರಂತೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವ ದ್ರವ್ಯವೇ ಜಾನಪದವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಕಂಬಾರರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದದ್ದು.

ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ "ಋಷ್ಯಶೃಂಗ" ನಂತರ ಬರೆದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತವೆ.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಟಾಮಸ್ ಮನ್ನನ ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ತಾವು ಋಣಿಯಾಗಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ವೇತಾಲ ಪಂಚವಿಂಶತಿ ಕಥಾ' ದ ಆರನೆಯ ಕಥೆ. ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್ನನ ಮೂಲ ಆಕರ ದೇವದತ್ತ. ಪದ್ಮಿನಿ - ಕಪಿಲರ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ

ಅಳವಡಿಸಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ವಿಶೇಷ ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರು ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ' ಯಂತೆ ಪಾಟೀಲರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ಗೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ 'ನಂ ಕಂಪ್ನಿ' ಗಿಂತ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ವಿರೋಧ ಭಾಸವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಚಿರಕಾಲ ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾದ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಗುರಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಏನಕೇನ ಪ್ರಕಾರೇಣ ಮನರಂಜನೆಗೆ ತೊಡಗಲು ಅವಕಾಶವಾಗುವ ಅಪಾಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ 'ಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕ' ಕೇವಲ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗತೊಡಗಿದರೆ, ಅದು ಅವರ ಮನರಂಜನೆಯ ಸರುಕು ಮಾತ್ರವಾಗಿ, ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ಹೋಗುವ ಹೆದರಿಕೆಯಿದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈಗ ಆಗಿರುವುದು ಹಾಗೆ" (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೫, ಪು, - ೩೦೫) ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬಿಡುವುದರಿಂದಲೇ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರೇ 'ಇಂತಹ ಮನರಂಜನೆ'ಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆಂದು ಮೇಲೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ವಿಚಾರ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ದೇಶನ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಗಂಭೀರವಾದುದು ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಎಂಬ ಅರಿವು ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಲಾಭವನ್ನು

ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆರವಿಗೆ ನಿಂತು, ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಬಹುದು. ಈಗಿರುವಂತೆ, ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ 'ಬಾಯಿ ಚಪ್ಪರಿಕೆ'ಯ ಸಾಧನವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವುದು ಕಟುವಾದರೂ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ.

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳಿಯುಳಿಕೆಗಳು, ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾವು - ಮರು ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಸಮುದಾಯಕ ನೆನಪುಗಳು ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಾಗಿ ಘನೀಭವಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ, ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರ ವಾದಿಯೂ ಸಹ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ನೆನಪು, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ತಿರುಳೇ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರವಾದುದು. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೭, ಪು, - ೧೨೪) 'ಪುರಾಣಗಳು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ವಚನದ ಕಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಸರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಇವನ್ನು ನೀವು ನಂಬಲೇ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹೇರಿಕೆಯನ್ನು ಪುರಾಣ ಒಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನ ನೀತಿ - ನಿಯಮಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ 'ಸತ್ಯ' ವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದು ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ಪ್ರಸರಣ ಗುಣ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ಜನಾಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ನಿಕಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಂಧವೊಳಗೆ ಒಡ್ಡಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಮೊದಲಾದವರು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಖರವಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಕ್ರೀಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆತಂರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಒಟ್ಟಿಲೆ

ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಪುರಾಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆಲ್ಲ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಾಲ - ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಲೇಖಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಅವರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿವೆ.

ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆ ಬಂದದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ. ಅದನ್ನು ಡಾ.ಕಂಬಾರರು, ಶ್ರೀ.ಕಾರ್ನಾಡರು ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಮುಂತಾದವರು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಶಾಸನಗಳು ಮುಂತಾದ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಕಾರನ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠದೃಷ್ಟಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾದ ಈ ವಿವರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಊಹೆ ಮತ್ತು ಇಂಗಿತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕವೇ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧಾನವೇ ಉತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರೊಳಗೆ ಬಣ್ಣ - ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿ ಸುಂದರ ವರ್ಣಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನಾದ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಊಹೆಗಳಿಗೆ ಧಾರಳ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಇತಿಹಾಸ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳೂ ಇತಿಹಾಸದ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರಿಸಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ನಂಬಿಕೆ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶೋಧಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಗೌಣ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದು, ಅದರ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ಯಾಗಿ ನಾಟಕವೊಂದರ ಆದರ್ಶ ಸಾದರಣೀಕೃತಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ನಿಷ್ಪಕ್ಷ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯ ಬಯಸುವವರು ಮೂಲದ ಆಕರವನ್ನೇ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲಿ. ನಾಟಕವು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಿಂದಲೇ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುವೆ ಉತ್ತಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ಗುರಿ.

ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಆಳಿದ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಕಥೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ. ಆದರೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಗತವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರಿಂದಲೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಇಲ್ಲದ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ಶಾಸನ ಕರ್ತೃಗಳು ಹೊಗಳಿ ಹಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಈ ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದವರೇ ಆಯಾ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸವಿರುವುದೂ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಮತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಈ ನಾಡಿನ ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನು ಆ ಮೂಲಾಗ್ರ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶಾಸನಾಧಾರಗಳು ತೀರ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಇತಿಹಾಸವಂತೂ ಇಲ್ಲವೆ ಇಲ್ಲ. 'ಲಂಕೇಶ' ಸಂಕ್ರಾಂತ್ರಿಯೂ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸದ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವೀರಶೈವ ಮತ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲ್ಲವೆ. ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೆ ಮತಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಪ್ಲವಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಕೆಳ ಜಾತಿಯಿಂದ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ ಜನಮೇಲು ಜಾತಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅವರ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಆಹಾರಕ್ರಮ, ನಡೆ, ನುಡಿಗಳನ್ನು ಆ ಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಆಗುವ ತಳಮಳದ ನೋವಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೇಲೂ ವರ್ಗದ ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದಾದರೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾತಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾವು ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುವುದು ಅಲ್ಲಿರುವ ಒಳನೋಟಕ್ಕಾಗಿ.

ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಿರಬಹುದಾದರೂ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಬಹುದಾದ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್ ' ಮತ್ತು 'ಸಂಕ್ರಾತಿ' ಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿರ್ದೇಶಕ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಯ ಮಹತ್ವ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಓಂದೆ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅದರ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದು ನಟರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಷ್ಟು

ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ೭೦ ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು 'ರಂಗಕೃತಿ' ಯನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಅಂತರ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗುತ್ತ ಬಂದವು. ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣತಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕತೆ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬಂದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ' ಕತೆ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ', 'ಕರಿಮಾಯಿ' ದಂಥ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಕಲೆ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕವಾಗುವ ಕಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಆಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಉತ್ತಮ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗೇ ತರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅಂಟನ್ ಚೆಕಾವ್ ನ 'ಚೆರ್ರಿ ಆರಚ್ಟ್ ' ನಾಟಕವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಕೆಡಿಸಿದರು ಎಂಬ ಆರೋಪಗಳುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾದ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವತಂತ್ರದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು. ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕು ಹಾಕಿ ನೋಡಿಬಾರದು ಎಂದು ಶ್ರೀ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶರ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಗಿರಿಡ್ಡಿಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಡಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾತ್ರ ಮೂಲ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವನು ಹೆಚ್ಚು ಅಪಾಯಕಾರಿ, ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹನಾದವನಲ್ಲ.....' ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಶ್ರೀ. ಎಚ್ .ಎಸ್ . ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಗಿರಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ 'ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅಧೀನನಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ'ಕ್ಕೂ ಅಧೀನನಲ್ಲ. ಇದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಪಾತ್ರವೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ರಂಗಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ವಿವಿಧ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕಾರ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಜಟಿಲವಾದುದು.

ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಬೇಡುವಂತಹುದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. (ಎಚ್ .ಎಸ್ . ಶಿವಪ್ರಕಾಶ, ೧೯೯೩, ಪು, - ೨೯)

ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಈ ಅಸಂಖ್ಯೆ ಎಳೆಗಳನ್ನೋ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆ' ಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಜನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸದೇ ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಹೊರಟರೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು, - ೫೮)

ಈ ಕಾಲದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಒತ್ತಡವೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಗಳ ಮಟ್ಟದ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ಸಂಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು

೭೦ ರ ದಶಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಮಹತ್ವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಲಂಕೇಶ, ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ ಮತ್ತಿತರರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಎಂದಿನಂತೆ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿತು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ

ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯ ನೂತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ಕೆಲವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ವೈಚಾರಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ನಾಟಕವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಅವರು, ವಿಚಾರ - ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ', 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ಅದ್ವಿತೀಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವು. ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕ್ರೋಢಿಕರಿಸಿದ್ದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು 'ಅರೆ ವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರನ್ನಾಗಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು, - ೩೯೪) 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸರಿತೂಗಬಲ್ಲವರು ಬಹಳ ಜನರಿಲ್ಲ.

ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದುದು. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಿಂದ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿದ ಕನ್ನಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಟರು ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸಿದರು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ರಾಮಮೂರ್ತಿ, ವೆಂಕಟರಾಮ್ , ಜಿ.ವಿ.ಶಿವಾನಂದ, ಜಯಶ್ರೀ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪ್ರಭು, ಅಶೋಕ ಬಾದರದಿನ್ನಿ, ಸುಂದರರಾಜು, ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ ಮತ್ತಿತರರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕನ್ನಡಿಗರು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೊರತೆಯೆಂದರೆ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅದು ಹಬ್ಬದಿರುವುದು. ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ನಗರಗಳಂತೆ ಉಳಿದಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರದಿರಲು ಕಾರಣ, ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಭಾವ. ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಭಾ ಭವನಗಳನ್ನೇ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತಾದರೂ, ಉಳಿದ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಊರುಗಳಿಗೆ ಈ ಸೌಲಭ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಅಜ್ಜಂಪುರ ಇಂತಹ ಕೆಲವೇ ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಚಿಕ್ಕ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಳುವಳಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಂತೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದುದು.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ನಿಯತವಾಗಿ ಹೋಗುವ ರೂಢಿಯಿದ್ದವರಿಗೆ ತಟ್ಟನೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಿಮಿತಿ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಕೇವಲ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದ 'ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ' ಮಾತ್ರ ಪರಿಮಿತವಾಯಿತು. ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಭಾರತದಂತಹ ಹೆಚ್ಚು ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗ, ಸಮುದಾಯಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ನಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ಕಂದರಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ನಾನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಈ ದೇಶವನ್ನು ಆಳಿದ ಬ್ರಿಟಿಷರು ತಮ್ಮ ದೇಶಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮರೆಸಿಬಿಟ್ಟರು. ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವವರ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಅರಿವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೂ ಈ ಪರಿಣಾಮ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂವಹನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೂ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂವಹನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು, ಕಂದರಗಳು ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟವು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಅದರ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಮೂಹಗಳು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು) ನಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ತತ್ವಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಸತ್ವಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಫ್ಯಾಷನ್ ಗಳ ಮಾದರಿಯಾಗಷ್ಟೆ, ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದವು. ಜನಪದರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಅಂತರ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಭೋಗಿ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವಷ್ಟು ನಾಜೂಕಿನ ಹಂದರಗಳಾದವು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಪಭೋಗಿ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಒತ್ತಡಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಸವಿಯುವುದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಬಳಕೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಜನಪದರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವರು. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿನ ದಾರಿಗಳಾಗಿಯೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಸಮುದಾಯ

೧೯೭೫ ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡ ಉದಯವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಾರಂಭದ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ತಂಡ ಇದು. ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. 'ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ' ತಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಪ್ರಸನ್ನ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಎಡ ಪಂಥಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಹೊಸ ತರುಣರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರು. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಗೆಲಿಲಿಯೋ', 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ', 'ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯಾಲ' ನಾಟಕಗಳು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರಂತರಷ್ಟೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಚಿಂತನಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾನತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲಿನ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವು. ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಮುದಾಯ ತಂಡದ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವವಾದುದು.



ಅಧ್ಯಾಯ : ೬

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳು

ಅಧ್ಯಾಯ : ೬

ನಾಟಕಗಳು

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳು, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದು.

೧. ಜೋಕುಮಾರನು ಕೃಷಿ ಸಂಬಂಧಿ ದೇವರು

೨. ಜೋಕುಮಾರನು ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವನು

೩. ಜೋಕುಮಾರನು ಕಾಮವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸು ಅತಿಕಾಮಿ

೪. ಜೋಕುಮಾರನು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿ, ಗಣಪತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ತಮ್ಮ

ಇಬ್ಬರೂ ಭಾದ್ರಪದ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಗಣಪತಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬಿಟ್ಟವನಾದರೆ, ಜೋಕುಮಾರ ಹೆಣ್ಣಾಗಾಗೇ ಪ್ರಾಣತೆತ್ತನು. ಗಣಪತಿ ಭಾದ್ರಪದ ಚೌತಿಯದಿನ ಬಂದರೆ, ಭಾದ್ರಪದ ಅಷ್ಟಮಿಗೆ ಜೋಕುಮಾರುನು ಬಂದು ಪೂರ್ಣಿಮೆಗೆ ಹೋಗುವವನು. ಈ ಆರು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಜನನ, ಯೌವನ, ಮರಣಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ಆಶಯ ಡಾ.ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಾ.ಕಂಬಾರರು ಜಮೀನುದಾರ ಮತ್ತು ರೈತನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ಉಳುವವರು ಭೂಮಿಯ ಒಡೆಯನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸೂತ್ರಧಾರ ಮೊದಲಿಗೆ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ, ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಜೋಕುಮಾರನ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಊರಗೌಡ ಷಂಡನಾದರೂ ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ, ಎಲ್ಲರ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದುಷ್ಟ. ಬಸ್ಯಾನಂಥ ಕೆಲವರನ್ನುಳಿದು ಅವನೆದುರು ಎಲ್ಲರೂ ದುರ್ಬಲರು.ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನು ಢಂ, ಢಂ ದೇವರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದರು, ಈತನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ತನಕ ಮಕ್ಕಳಾಗದ ಗೌರ್‍ತಿ ಬಂಜೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ದೇವತೆಯಾದ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಫಲವತಿಯಾಗಲಿಚ್ಛಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಜೋಕುಮಾರ ಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಪಡೆದು ಮನೆಗೆ ಬರದ ಗಂಡನಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊಲಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಸ್ಯಾನಿಗೆ ಬಸಿರಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ ಬಸ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಬಸ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಂದ ಹೊಲ ಫಲವಂತಿಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಹಾಡುವ 'ಉಳುವವನೇ ಹೊಲದೊಡೆಯ' ಎಂಬ ಆಯಶದಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಸರಳವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿರುವ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವವಾದವು. ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಆ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಜನವರ್ಗವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಪೂರಕವಾಗುವ ಜನಪದ ಆಚರಣೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಜನಪದೀಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ' ಜನಪದ ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಬರೆದ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಅನೇಕರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಡಾ. ಕಾರಂತರು ೧೯೮೦ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ 'ಕಲಾದರ್ಶನ' (ಮುಂಬಯಿನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ) ದಲ್ಲಿ 'ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಪಚಾರ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತರತೊಡಗಿದ ಡಾ.ಕಂಬಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಬೇಸರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕ. ದೀರ್ಘ ಕಾಲದಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶ: ಪಶ್ಚಿನ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ 'ಜಮೀನುದಾರ ಮತ್ತು ರೈತನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಮಾನವ ಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂದು ವಿಶೇಷ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ತತ್ಸಂಬಂಧ ಫಲೀಕರಣ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ.....ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಕಥೆ ಆರ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿ ಡಾ.ಕಾರಂತರು

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ, 'ಈ ದೇಶದ ಅಥವಾ ಅನ್ಯ ದೇಶಗಳ ಕೃಷಿ ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಫಲೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಿರುವ ಇಂಥ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ಅದರ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡಿ, ಒಬ್ಬ ಜಮೀನ್ದಾರನ ವಿಲಾಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೂ ಹೆಣ್ಣಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪೈರು ಕತ್ತರಿಸುವ ಕಥೆಯನ್ನು ರೈತನ ಹತ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿದ ಕೆಲಸ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದಂತಾಗದು. ಕಂಬಾರರ ಮಾರ್ಪಾಡು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಜಾನಪದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೊಂದಂತಾಗಿದೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು. - ೨೨೬)

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮೊದಲು ಕೈ ಹಾಕಿದವರು ಡಾ.ಕಂಬಾರರೇ ಅವರುಗಳು ಇಂಥ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಒತ್ತಡ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಜನಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ನಾಟಕದ ನಂತರ ರಚನೆಯಾದರೂ ಮೊದಲು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡದ್ದು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಸೂತ್ರಧಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಗೌಡನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ನಿರ್ದೇಶನ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರದು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಬಯಲು ರಂಗಮಂದಿರದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಮಾತುಕತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಂಬಾರರು ಒಂದು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ನಾನು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಹೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ತಾಳು, ಸರಿಯಾದ ಶೃತಿ ಕೊಡುವೆ.....ಎಂದು ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮನಗಂಡೆ. ನನ್ನ ಹುಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುವ ಧೈರ್ಯ ನನ್ನಲ್ಲಿತ್ತು. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಬರುವಂತೆ, ನಾನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗೂ ಚಲಿಸಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವ ಸ್ಥಳದ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕೂಡ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡೆ' (ಸಂ, ಮುರುಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಹಿರಿಯಡಕ. ೧೯೯೬, ಪು, ೧೬)

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾದ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು, ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದ ನಾಟಕವೆಂದು ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಜ್ಞರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಕಲಾಕಾರರ ಗಮನ ಹರಿಯಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಡಾ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಾಸ್ತವದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬಂದವಲ್ಲ. ಒಂದು ಜನಾಂಗ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ, ಅತಿಮಾನುಷ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮೂಲತ: ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರಿಕರಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಜೋಕುಮಾರ' ಫಲವಂತಿಕೆ ಸಂಕೇತವಾದ ಬಸಣ್ಣ ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸಾವು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಫಲವಂತಿಕೆ, ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಆಶಯವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿ 'ಹೊಲ ಹೂಳೋ ರೈತ ಅವನೆ ಹೊಲದೊಡೆಯನಗಲಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಇರುವುದೇ ಅದರ ಸರಳ ಕತೆಯ ಜನಪದ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕವಿದು. ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಚನೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ರಂಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂವಹನ ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ನಾಟಕ.

ಇದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಸಂವಾಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಗಳೆರಡು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಸಂಗೀತ, ಆಚರಣೆ, ಸಂಘರ್ಷ, ನಂಬಿಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಕತೆಯ ಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಹಯವದನ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ನಾಟಕ 'ಹಯವದನ'. ಅಲ್ಲದೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ದೊರೆತ ಮಹತ್ವದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕಲ್ಪಕ್ಕಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸಿತೆಂಬುದಷ್ಟೆ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು 'ವೇತಾಲಪಂಚಮಿಂಶತಿ ಕಥೆ' ಯಲ್ಲಿದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು. ೩೨೧)

ಹಯವದನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ತಾಯಿಯಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಸುಂದರಾಂಗವಾದ ಹಲವು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಹಟ ಹಿಡಿದು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಕುದುರೆಗೆ ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ಗಂಧರ್ವನಾದಾಗ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಧರ್ವನೊಂದಿಗೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅವನು ಮತ್ತೆ ಕುದುರೆಯಾಗಲೆಂದು ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಗಂಧರ್ವ ಅವಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಫಲವಾಗಿ ಹಯವದನ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು 'ಹಯವದನ' ಕತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಕತೆಯೆಂದರೆ ಜರ್ಮನ ಲೇಖಕನಾದ ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್ 'The Transposed Header' ಎಂಬ ನೀಳ್ಗತೆ.

ಪುರಾಣದ ಆಶಯ, ಟಾಮಸ್‌ಮಾನ್‌ನ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಜನಪದ ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೆರಸಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ ಮನುಷ್ಯನ 'ಪೂರ್ಣತ್ವ'ದ ಸಂಧಿಗ್ದತೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

'ಪರಿಪೂರ್ಣ' ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಹುಸಿ ಆದರ್ಶ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತೋತ್ರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನು ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು ಪೂರ್ಣತ್ವವು ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಗ್ಗಲಾರದೆಂಬುವುದನ್ನೇ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ' (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ, ೧೯೮೫, ಪು. ೩೬೯).

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಪದ್ಮಿನಿ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡನ್ನು ತುಂಬಿ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಗಂಡಸಿಗಾಗಿ ಹಾರೈಸಿದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಪಂಡಿತನೂ ಲಲಿತಾಂಗನೂ ಆ ಸ್ವಜಾತಿಯ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ದೇವದತ್ತನ ಸ್ನೇಹಿತನೂ, ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನು ಆದ ಕಪಿಲನ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಾಗ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಅವಳ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಕೊರಗು ಕೆರಳಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳಗೊಳಗೆ ಅವನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನೂ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬಂತೆ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲರಿಬ್ಬರೂ ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ದೇವಿ ಒಪ್ಪಿದಾಗ, ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ದೇಹದ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳನ್ನು ಅದಲು - ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಋಷಿಯೊಬ್ಬನ ತೀರ್ಪಿನಂತೆ ದೇವದತ್ತರ ತಲೆ ಕಪಿಲನ ಮೈಸೇರಿದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡಸಿನೊಡನೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನ ತಲೆ ದೇವದತ್ತನ ದೇಹ ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನಿಜವಾದ ದುರಂತ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆ ಹಾರೈಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ರುಚಿ ಅವಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವಳ ಹರಕೆಯ ಅಗಾಧ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವಳಿಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ರುಚಿ ಅವಳ ನರನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವದತ್ತದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹವೆಂಬ ನೀತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಸೆಗೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಪಿಲನನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಕಾಡನ್ನು ಸೇರಿ ಅವನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲನೊಡನೆ ಕಾದಾಡಿ ಇಬ್ಬರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಚಿತೆಯೇರಿ ಮಹಾಸತಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಕೊನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಾಂಗ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಭಾಷೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಸಹಜ ಕುದುರೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಮಾನಂದದಿಂದ ನೆಗದಾಡುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಣಪತಿ ಮತ್ತು ಹಯವದನರನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಾಣಿಯ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಹಜತೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರದ ಉಳಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸ ಲಾಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮಜಲನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರವಂತಿದೆ. ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ 'ಪ್ರಕರಣ'ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಲು ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ದುಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾದಾಗ ಸೋಮಾರಿಯಂತೆ ಆಕಳಿಸುವುದು, ನಿದ್ರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು, ಕಪಿಲ - ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಟೀಕಿಸಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಲೇಪನ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ದೈವೀಭಾವದಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಪರವಶವಾಗದಂತೆ ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೂ ಭಾವ ಪರವಶತೆಗೆ ಪಕ್ಕವಾಗದಂತೆ ಪಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಲು ನೆರವು ನೀಡಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳೆರಡರ ತಂತ್ರನವನ್ನೂ ಬಳಸಿ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಮಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಹಯವದನ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ

ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಣಪತಿ ಮತ್ತು ಹಯವದನರನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಾಣಿಯ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಹಜತೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರದ ಉಳಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸ ಲಾಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮಜಲನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರವಂತಿದೆ. ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ 'ಪ್ರಕರಣ'ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಲು ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ದುಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾದಾಗ ಸೋಮಾರಿಯಂತೆ ಆಕಳಿಸುವುದು, ನಿದ್ರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು, ಕಪಿಲ - ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಟೀಕಿಸಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಲೇಪನ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ದೈವೀಭಾವದಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಪರವಶವಾಗದಂತೆ ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೂ ಭಾವ ಪರವಶತೆಗೆ ಪಕ್ವವಾಗದಂತೆ ಪಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಲು ನೆರವು ನೀಡಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳೆರಡರ ತಂತ್ರನವನ್ನೂ ಬಳಸಿ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಮಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಹಯವದನ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ

ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಎಡೆಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣನಾಗಲು ಆತ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ, ಈ ಹಂಬಲಗಳೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಐಷಾರಾಮಿ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಾಗಲೀ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಜ್ವಲಂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ - ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕಾಗಲೀ ನಾಟಕವು ಯಾವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಜನಪರವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರಹಸನದ ಸಾಧನವಾಗಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಅಂಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೊಂದಿಗೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದೇ ಅಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಭಾಷೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೌಢ ಶೈಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾದೀತೆ? ಎಂಬುದೂ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ತಲೆದಂಡ', 'ನಾಗಮಂಡಲ', 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿದವು ಎನಿಸುತ್ತದೆ." (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ).

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವಂತಹದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದು ಸರಳೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಬಸವಣ್ಣ, ಬಿಜ್ಜಳರು ಪಾತ್ರ ವರ್ಗದಲ್ಲಿದವುದು. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ವೀರಶೈವ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು. ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅಂದು ನೆಡೆದ ವಿವಾದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಣಯ ಕತೆಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿರುವುದು ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಷಾ - ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನೇ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ದೃಶ್ಯ ಗುಣ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಲವಲವಿಕೆ ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೫, ಪು. ೨೧೭)

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೆಂದು ರುದ್ರನನ್ನಾಗಲಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನಾಗಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತಡೆಯಲು ಬದ್ಧ ಕಂಕಣವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು, ರುದ್ರನ ಪ್ರಣಯಕತೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದೆ. ಉಷಾ - ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ರುದ್ರನನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ ಉಷಾ ಆತನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು, ತನ್ಮೂಲಕ ಅವನ ಬಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ನಾಟಕದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನನ್ನು ಶರಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸತ್ವವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುರ್ಬಲ ಸಾತ್ವಿಕ ಸಜ್ಜನನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣನೂ ಈ ಬಲಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಉಷಾಳ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅವಳ ವೈದಿಕ ಜಾಣತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ರುದ್ರ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಉಷಾ, ರುದ್ರನ ಒರಟುತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ದುರ್ಬಲವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಮುಜುಗರಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತವಾದದ್ದು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಗುಣ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅರಸಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಅವರವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪರಿಪೂರ್ಣವೆನಿಸಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಲು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಭೂತವನ್ನು ಮರೆತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರೆಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿರದೆ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರೇಮವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸನಗೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಷಾ... ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಅವರವರ ಜಾತಿಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತಿದೆ. ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಆತನ ಬಂದುಗಳಾದ ಹೊಲೆಯರು ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ರೂಕ್ಷವಾಗಿ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಉಷಾ, ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕದ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು. ೨೧೮)

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗಾಂಧೀವಾದವೆರಡೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ, ವರ್ಗ ಸ್ವರೂಪದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಘಟಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನೇ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಅಥವಾ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಸದುದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಸಂದೇಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಶೋಷಕರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿದ್ದವೆಂಬುದು

ಮಾತ್ರ ಘೋರಸತ್ಯ. ಕೆಳ ಜಾತಿಯ ಜನರನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ನಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆದ ಲಾಭಕ್ಕಿಂತ ಹಾನಿಯೇ ದೊಡ್ಡದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೊಲೆಯರ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ರುದ್ರನಂತಹ ನವಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು, ಅಧಿಕಾರ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ಅವರು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗುವುದರಿಂದ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಳಕಳಿ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವರ್ಗದ ಮೇಲೆಯೂ ಹಿಡಿತವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಬಸವಣ್ಣ, ಗಾಂಧೀಜಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣತನ ರಾಜಕಾರಣಿಗಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನು ರುದ್ರನನ್ನು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಗೆ ಬಲಿಯೆಂದು ಸಾರಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮರುಕ ತರುವಂತಿದೆ. ತನ್ನ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಬಿಜ್ಜಳನೊಡನಿದ್ದ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹವಾಗಲಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಆಗ ಸಹಾಯ ಮಾಡದೆ ರುದ್ರನ ಕೊಲೆಗೆ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಾನೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ಬಸವಣ್ಣನ ದುರಂತ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾಗಲಿ ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿಸರದ ಚಿತ್ರಣ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ರಾಜ ಅಥವಾ ಪ್ರಧಾನಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಸವಣ್ಣ - ಬಿಜ್ಜಳರ ಸಂವಾದ ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಂತಿದ್ದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಶೋಷಕನೇ ಒಬ್ಬ ಹೀರೋನಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಿರೀಟದ ಒಂದು ವಜ್ರ, ಆತನ ಪಟ್ಟದ ಕುದುರೆ, ಚನ್ನಕೇಶವನ ವಿಗ್ರಹ ಒಂದೊಂದೂ ರಾಜ್ಯದ ಅರ್ಧ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅನ್ನ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲವೆಂದು ಬಸವಣ್ಣ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ರಾಜನೆದುರು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮ ರಾಜನ ಕುದುರೆಯ ಬೆಲೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ ಆತನ ಕಿರೀಟದ ಪಚ್ಚೆಗೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ ಬೀಗಿ ಮೆರೆಯುವ ಬಡ ಜನತೆಯ ಮೌಢ್ಯವೂ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆದುರು ಜನರನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಗೆಬ್ಬಿಸುವುದು ಕನಸಿನ ಮಾತಾದುದರಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ಬಡ ಜನತೆಯ ಸಂಕಷ್ಟ ನಿವಾರಣೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸದೆ ಮುಂದುವರೆದ ಬಸವಣ್ಣನಿಗಿಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಬಿಜ್ಜಳನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮಿಗಿಲಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣನು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಆದರ್ಶವಾದಿಯೊಬ್ಬನ

ಬೆಂಬಲ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆತಂತಾಯಿತು. ಇದು ಅವನ ರಾಜತ್ವವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗಿರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಬಲತ್ತರವಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಯದ ಮಾತಿನಿದ ಸ್ನೇಹದ ಸೋಗಿನಿಂದ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಪ್ರೀತಿಸಿದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಸೋಲು ರುದ್ರನ ಬದುಕಿನ ಮೂಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉಷಾ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರುದ್ರನನ್ನು ಹೊಸ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದವರು, ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅರಳಿಸಿದವರು. ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಬಸವಣ್ಣ ಅಸಾಯಕನಂತೆ ಉಳಿದು ಉಷಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನ ಕನಸು ನುಚ್ಚು ನೂರಾಗಿ ಹೊಲೆಯರ ಬದುಕು ಕರಾಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನೊಬ್ಬನ ಹೊರತು ಯಾರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬಸವಣ್ಣ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ.

" 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ. ಅತಿಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳಿಂದ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವೇದ ಜಡರಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪಾತ್ರ ವರ್ಗದ ಒಂದು ತುದಿಯಾದರೆ, ಭಾವನೆ - ನಂಬಿಕೆ - ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೊಸ ಧರ್ಮದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿದು ಕುಪ್ಪಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಲೆಯರು ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿ. ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬರುವ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಧರ್ಮವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಸಾಬರಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇವರ ನಾಯಕನಾದ ರುದ್ರನಂತೂ ಮಾತುಮಾತಿಗೂ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೊಲೆಯರ ಹಟ್ಟಿಯ ಸಮಸ್ತರೂ ರುದ್ರನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ರುದ್ರನು ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಅಗಾಧ ವಿಶ್ವಾಸ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದುದೇ ಹೊರತು ತತ್ವ ನಿಷ್ಠವಾದುದಲ್ಲ. ಎರಡು ತುದಿಗಳಂತಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ - ಹೊಲೆಯರ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆಯಾಗ ಬಯಸಿದ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇವರ ನಡುವಿನ ಜಗಳವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿದ. ಬಿಜ್ಜಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನು ಜಯಶಾಲಿಯಾಗುವುದು ಅಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿದೆ." (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು. ೨೨೧)

ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಗಣಿಯಂತಿರುವ ಹೊಲೆಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಹೊಲೆಯರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿ, ಉತ್ಸವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಬಲಿಯ ಆಚರಣಾ ವಿಧಿಗೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಆಡಳಿತ ವೈಖರಿಯ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಭಟ್ಟನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

ತುಘಲಕ್

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್ ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. 'ತುಘಲಕ್ 'ನ ಕಥೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು, - ೨೧೪)

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ 'ತುಘಲಕ್ ' ಐಲು ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದವನು. ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದ ತೀವ್ರವಾದ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮನೋವಿಕಾರವೆನ್ನಿಸುವಂತಹ ಇವನ ನಡವಳಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಹುಚ್ಚನಂತೆಯೂ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ದೈವಿಕ ಹುಚ್ಚು. ರಾಜನ ದೈವಿಕ ಹಕ್ಕನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಲಾಯಿಸ ಬಯಸಿದ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ

ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಗಣಿಯಂತಿರುವ ಹೊಲೆಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಹೊಲೆಯರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿ, ಉತ್ಸವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಬಲಿಯ ಆಚರಣಾ ವಿಧಿಗೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಆಡಳಿತ ವೈಖರಿಯ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಭಟ್ಟನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

ತುಘಲಕ್

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್ ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. 'ತುಘಲಕ್ 'ನ ಕಥೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು, - ೨೧೪)

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ 'ತುಘಲಕ್ ' ಐಲು ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದವನು. ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದ ತೀವ್ರವಾದ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮನೋವಿಕಾರವೆನ್ನಿಸುವಂತಹ ಇವನ ನಡವಳಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಹುಚ್ಚನಂತೆಯೂ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ದೈವಿಕ ಹುಚ್ಚು. ರಾಜನ ದೈವಿಕ ಹಕ್ಕನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಲಾಯಿಸ ಬಯಸಿದ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ

ಕನಸನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು. ಆತನ ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಇದ್ದ ಅಂತರ, ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಒಂಟಿಯಾಗುವ ಮಹಮ್ಮದನ ದುರಂತ ಎಲ್ಲ ಮಹಾನ್ ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳಿಗೂ ಒದಗುವಂತಹುದು. ಜನತೆಯ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ, ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಹಿಂದೂ - ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಬಯಸುವ, ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಧೀಮಂತ ನಾಯಕರೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂಬುದರಿಂದ 'ತುಘಲಕ್ 'ದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ನಾಯಕ. ನೆಹರೂ ಸಹ ಇಂತಹ ಆದರ್ಶವಾದಿ. ನಾಯಕ ಆದರ್ಶ, ವಾಸ್ತವರೂಪ ಹೊಂದಲು ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರ ಹದವಾಗಿರಬೇಕು. ಪರಿಸರದ ಜಡತೆಯಿಂದಾಗಿ ಎಂಥ ನಾಯಕನೂ ಕೊನೆಗೆ ಮಹಮ್ಮದನಂತೆ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ ಸ್ವಮಗ್ನನಾಗಿ ಸದಾ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ಘೋರ ದುರಂತ ವೊಂದನ್ನು ಮಹಮ್ಮದನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದೀದಲೂ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಕುಟಿಲವಾದ ಒಳಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ನಿರರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಅಝೀಝು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರಸನಾಗಿದ್ದು ಪರಿಸರದ ಕಠೋರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

'ಈ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತು ನಾಯಕನ ಜಗತ್ತು'. Hero ಜಗತ್ತು. ಈ ನಾಯಕನಿಗೆ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಸೋಲು ಕಟ್ಟಿಟ್ಟದ್ದು, ಆದರೆ ಈತನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ತೋರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕಕಾರರದು. ಈ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣ, ನಾಯಕನಿಗೂ ಆತನ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಂವಾದ ರಹಿತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತೆರೆದು ಮಾತನಾಡುವುದು ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿ.

ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದನೊಬ್ಬ ಕವಿ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕವಿ. ತನ್ನ ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಗೆ ಆತನು ಕೊಡುವ ಭಾಷಾರೂಪ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ 'ತುಘಲಕ್ ' ಅವನೊಬ್ಬ 'ಮಹಾಹುಚ್ಚ' ನನ್ನಾಗಿಸಿವೆ. ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ಬಲೆಯಿಂದಲೆ ತನ್ನ ಉಗ್ರ ಶತೃಗಳನ್ನು ನಿಶಸ್ತ್ರಗೊಳಿಸಿ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿಬಿಡಬಲ್ಲ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ ಆತನಿಗಿತ್ತು. ತುಘಲಕನ ಸ್ವಗತಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಭಾಷಣಾ ತುಣುಕುಗಳು. ಅಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಮಾತುಗಳು, ಸಂಕೇತಗಳು, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನುಡಿಗಳು ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ಭಾಷಣಕಾರನಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ಈ ಸ್ವಗತಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮತ್ತು

ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಿಧಿಯ ಆಟದ ಗೊಂಬೆಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಮಹಮ್ಮದನಿಗೆ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೊದಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರಂತೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಮಹಮ್ಮದನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಹತವಾದ ಕ್ರೌರ್ಯವಿದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಪ್ರಜಾಪೀಡಕ ಹಿಂಸೆಯಿದೆ. ಶೇಖ್ ಇ ಮಾಮುದ್ದೀನ್ , ಶಹಾಬುದ್ದೀನ್ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮಲತಾಯಿಯರನ್ನು ಆತನು ಕೊಲ್ಲುವ ಹಿಂಸಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ಹಿಂಸೆಯ ಘಾತುಕತನವಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಆತನ ಮನಸ್ಸು ಮನೋವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆ ಉಜ್ವಲವಾಗಿದ್ದು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನರಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ಆತನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಕರುಳಿರಿಯುವ ಅಸಹಾಯಕ ತೊಳಲಾಟಗಳು ದುರಂತರಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಕಾಮೂರ ಪ್ರಭಾವ ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೇಲಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಮರೆಸಿ ಬಿಡುವ ಸ್ವಂತಿಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಂತಹುದು.

ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯನಾಗಿಯೂ ಹಿಂಸಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದ ಮಹಮ್ಮದನು ವಿಧಿಯಕ್ರೂರ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ಯಾರನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದನೋ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೆ ಕೈಯಾರ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸುವ ದುರಂತ ಅವನದು. ಕಾಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲಾಗಿಗೂ ಗಿರೀಶರ ಮಹಮ್ಮದನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಕಾಲಿಗುಲಾ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಉತ್ಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನಾದರೂ ಒಂದೊಂದು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ವಿಹ್ವಲನಾಗಿ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂಸೆ ಅವನನ್ನು ಬೆಂಬಿಡದ ಭೂತದಂತೆ ಕಾಡಿಸುತ್ತ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂಸೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿ ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವ 'ತುಘಲಕ'ನ ದುರಂತವೇ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಹಿಂಸ ಜೀವಿಯಾದ ಕಾಲಿಗುಲನಿಗೆ ರಾಜನಾದದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಸದವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು, ಎಲ್ಲೂಯಿಲ್ಲದ ತನ್ನ ಹಿಂಸಾಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹರಡಲು ಅಧಿಕೃತವಾದ ಅವಕಾಶ ಉಂಟಾಯಿತು.

"ಮಹಮ್ಮದನ ಒಂಟಿತನ ಅಪಾರವಾದುದು. ದೌಲತಾನಬಾದಿನ ಭಾರಿಕೋಟೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ರಾಜನನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದರೆ, ಆತನ ಹತ್ತಿರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದರು. ಮಹಮ್ಮದನ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಶಿಹಾಬು, ಮಲತಾಯಿ,

ನಜೀಬ, ಶೇಖ್ ಇಮ್ ಮುದ್ದೀನ್ ಮುಂತಾದವರು ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಂತೆಯೂ, ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಮಹಮ್ಮದನು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಝೀಝುನಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಗಸನೊಬ್ಬನ ಕುತರ್ಕವನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದೆ ಅವನೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಮ್ಮದನಿಂದ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಬಂದೊದಗುವ ದುರವಸ್ಥೆ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಮ್ಮದನ ಸ್ವಭಾವ ಚ್ಯುತಿಯಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ದುರ್ದೈವವಾಗುತ್ತದೆ." (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು, - ೨೧೬)

ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚದುರಂಗದಾಟದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು ಎಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಚದುರಂಗ ದಾಟದಂತೆ ಆಡಿದ ಅರಸನಾದ ತುಘಲಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಝೀಝುನಿಂದ ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಗತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಗತಿಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸುವ ವಿದ್ಯುತ್ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರಸನಾದ ಮಹಮ್ಮದ ಚದುರಂಗ ದಾಟದಲ್ಲಿಯ ಅರಸನಂತೆ ಮೇಲಿನ ಸಾಲನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇಂದ್ರದತ್ತ ದಿಲ್ಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದೌಲತಾಬಾದಿನತ್ತ - ಸರಿಯುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಅಜ್ಞಾತ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪಣಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ ಅವನು ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅಝೀಝು ಚದುರಂಗ ದಾಟದಲ್ಲಿಯ ಪದಾತಿಯಂತೆ ಮೇಲು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಬಂದ ಅವನನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೯೩, ಪು. ೨೧೭)

ಈ ನಾಟಕವು ೬೦ರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗ ಗೊಂಡಿದ್ದು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ೭೦ರ ದಶಕದ ಇತರ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಬೆನಕನ ಕೆರೆ

ಇತರ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲೂ ಬೆನಕನ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಬೆನಕ ಪುರಾಣದ ಪರಿವೇಶ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಜಂಗಮನೊಬ್ಬನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು

ದುರುಪಯೋಗವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಸಹ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. 'ಬೆನಕನ ಕೆರೆ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸರಳವಾದದ್ದು. ಊರಗೌಡನ ಮಗನಾದ ಮಲ್ಲೇಗೌಡ ಪತಿವ್ರತಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಪಟ್ಟಣದ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಗಂಡಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕೊಂಡು ಬಂದ ಬಸವಿ ಗೌಡನನ್ನು ಬೆನ್ನತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರು ಜಂಗಮನ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಿ ಗೌಡನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಜಂಗಮ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ನಂತರ ಊರ ಕೆರೆ ನೀರು ಬರುವಾಗ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗಣಪತಿಯನ್ನೇ ಬೆಣಚುಕಲ್ಲು ಮಾಡಿ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಊರಲ್ಲಿ ಪತಿವ್ರತೆ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹಿಂದಿನ ಬಸವಿ ಈಗ ಮಂಗಳೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಹಾಗೂ ಊರ ಗೌಡನ ಮಗ ಮಲ್ಲೇಗೌಡನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಊರ ಕೆರೆಗೆ ನೀರು ಬರಬೇಕಾದರೆ ಪತಿವ್ರತೆಯ ಪೂಜೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಜಂಗಮ ಅವಳನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಜಲದ ಕಣ್ಣನ್ನು ತೆಗೆದು ಅದೇ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿ ಸಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಊರ ಜನರೆಲ್ಲಾ ಅವಳ ಪತಿವ್ರತೆ ಎಂದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಗಳುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಆಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಬೆನಕ ಬೆಣಚು ಕಲ್ಲಾಗಿ ಜಲದೊಳಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಜಂಗಮ ಕಿತ್ತು ಬಿಸಾಕಿದಾಗ ಎದ್ದು ಬಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನೊಡನೆ "ಈ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಯಾವ ಸ್ಥಳ ಸಂಪತ್ತು ಸುಖಿ, ಶಾಂತಿ ಭರಿತವಾಗಿದೆ ಹೇಳು ನಾನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನೆಲೆಯಾಗಬೇಕು" (೧೯೯೯, ಪು. ೬೩) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ಜಂಗಮನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಪಟ್ಟಪಾಡನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಒಂದೂರಿನ ಗೌಡನ್ನ ನಂಗೆ ಒಕ್ಕಲ ಮಾಡಿದ. ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಾಗೊಂದು ಕೆರೆ ಮಾಡ್ಸೀ ಅಂತ, ಗೌಡನ್ನ ಗಿಡ ಹತ್ತಿಸಿದ. ಅದ ಕೆರೆ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನನ್ನ ಕಲ್ಲು ಮಾಡಿ ತುರುಕಿ .... ನನ್ನ ಗದ್ದಿಗೇ ಮ್ಯಾಲೆ..... ಗೌಡನ ಸೊಸೇನ" (೧೯೯೬, ಪು. ೬೪) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ವರವೆಂಬ ಶಾಪಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸರಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಹಾಡು ಕುಣಿತ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತನು ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಥನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೊಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಂತರಂಗ ಸಮಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ ಈ ಮೂರು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ರಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನಪದ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಅಮಾಯಕವಾಗಿ ಜಂಗಮನ ದುಶ್ಕೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಮರೆಸಿಬಿಡುವ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು ತೀರ ಸರಳವಾದ ಕಾರಣ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಯಾವ ಕುತೂಹಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಕೊನೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಸತ್ತವರ ನೆರಳು

ಈ ನಾಟಕ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದು. ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಜೊತೆಗೇ ಜೀವನದ ಬಂಧ ಮೋಕ್ಷಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಇದು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು. ನಾಟಕದಂಥ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದೆನ್ನುವಷ್ಟು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ನಂಬಿಕೆ ಅಥವಾ ಸಂಶಯ ಇವುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೇ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಾದರೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾಟಕವೇ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಶಂಕರಾಗಿ, ನಂಬಿಕೆಗೆ ಜೀವನದುಸಿರಾಗಿರುವ ಒಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಮನುಷ್ಯನ ಉದ್ಧಾರದ ಸೋಪಾನವಾಗಲೆಂದೇ ಕಟ್ಟಿದ ಧರ್ಮವೇ ಅವನತಿಯ ಇಳುಕಲಾದಾಗ, ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಜ - ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆಯೇ ವಿನಾಶಕವಾದ ವಿರೋಧ ಉಲ್ಬಣಿಸಿದಾಗ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಗತಿ ವಿಘಟನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ, ಅದನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದೇನೋ! ಮಾತು, ಕ್ರಿಯೆ, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇವುಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮುಖಾಂತರ ವಾಗಿ ಜೀವನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾದರೆ ಅವುಗಳ ಅಸಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನಾನುಭವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ. ಮೊದಲನೆಯ ರೀತಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮೂಲ ತತ್ವವಾಗಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತಿ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದು. ಮಾತು, ಕ್ರಿಯೆ, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಪೂರ್ಣ ಉಪಯೋಗವಾಗುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ - ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ನಾರಾಯಣ ಈ ಅಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಮಾತಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಈ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ನಸುಕಿನ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿ ನಡೆದ ಕೆಲಸಿಗ ಅಡಿವಿಯೊಬ್ಬನೇ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂದರೆ ಮಠ. ಇಹ ಮತ್ತು ಪರಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜೋಡಿಸಲು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮಠದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮೊದಲು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಅದರ ಒಂದು ತುದಿ 'ಪರ'ವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು 'ಇಹ'. ಈ ಸೇತುವೆಯ ಮೇಲೆ ಅದು ಮುರಿದು ಹೋಗುವಂಥ ಜನ ಸಂದಣಿ ನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನಿಬಿಡವಾಗಲು ಅದೇ ಕಾರಣ. ಮಠದಲ್ಲಿಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸೃಷ್ಟಿ - ಸ್ಥಿತಿ - ಲಯಗಳಿವೆ. ಆಸೆ - ಆಮಿಷ - ಆಸಕ್ತಿಗಳಿವೆ. ಪ್ರಲೋಭನೆಗಳಿವೆ. ಜುಗುಪ್ಸೆಯೂ ಇದೆ. ಕರ್ಮದ ಬಂಧನಕ್ಕೀಗ ಬಿಗಿಯಾಗಬಲ್ಲ

ಧರ್ಮದ ಬಂಧನವೂ ಇದೆ. ದೈವ - ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ನಿರಂತರ ಎಳೆದಾಟವೂ ಇದೆ. ದೈವ ಕೃಪೆಯಾಗಿ, ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದ ಸನ್ಯಾಸ ಯಾರದೋ ಪೌರುಷದ ಆರ್ಜಿತವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಲೆತ್ತ ದಾಟದ ಪಣವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಬಾಳಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಜೀವ ಸನ್ಯಾಸದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರುತಿಲ್ಲದ ಗುರುವಿನಿಂದ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆದು, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತಾಡಿ, ಸುಳ್ಳು ಮರಣವನ್ನು ಪಡೆದು ವೃಂದಾವನಸ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಸರಿಕೊಂಡು ಓಡಿದ ಜೀವಕ್ಕೆ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಿಂದ ಕೇಳುವ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು ಮಠದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಗುಂಪಿನವರು ಇವರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ತಮಗೆ ಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದ ಮಿಡಿತವಿಲ್ಲ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಆಟವನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಿರೋಧದಲ್ಲಿ ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ಜೀವನದ ಆಲಂಕರಣವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬ, ಎರಡೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಈ ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೮೭, ಪು. ೯)

ಈ ನಾಟಕ ಸಾವಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ಜೋಗುಳ'ವನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಭೌತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಹಾಗೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯೊಡನೆ ಹಾಡು ಬಳಸಿದರು. ಇದು ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಮೊನಚುಗೊಳಿಸಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬದಲಾವಣೆ ಕಥೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡಿನ ಬಳಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ

ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿನೂತನ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಚನ್ನಯ್ಯನವರು ಕಥಾನಾಟಕವೆಂದೂ ಕರೆದಿರುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕರಪಾಲ ಮೇಳದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ' ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಾಗ ನಡೆದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ರಾಜಶಾಹಿ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸರ್ಕಾರ ಹೀಗೆ

ಇತಿಹಾಸದ ಮೂರು ಪರ್ವಗಳನ್ನು ಕಥಾ ರಚನೆ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ರಾಜಶಾಹಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿ ಜನತಾ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜನನಾಯಕ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸುಬಿಕ್ಷೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಹಿಂಬಾಲಕರ ಗುಂಪಿನ ಬಲ ಮತ್ತು ಸೈನ್ಯದ ನೆರವಿನಿಂದ ದರ್ಬಾರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶೆಗೊಂಡು ಜನ ದಂಗೆಯೆದ್ದು ಯುವಕನೊಬ್ಬನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಜನನಾಯಕನ ಸಂಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನನಾಯಕ ಸಾವಿಗೆ ನಿಮಿತ್ತವಾದ ಯುವಕನೂ ನಿರ್ನಾಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗಿದರೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಜನನಾಯಕನಾಗಿ ಜನರನ್ನು ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದೆಂದು, ಅವನಿಗೆ ಮಂತ್ರ ಕಲಿಸಿದ ಮುದುಕಿಯೇ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅವನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. 'ಮುಂದೆ ಜನಾನ ರಾಜ್ಯ ಆಳಿದ್ರು, ರಾಜ್ಯ ಸುಬಿಕ್ಷಾತು, ಎಲ್ಲಾ ಚಂದಾಗಿದ್ರು' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ನಾಟಕ ಸರಳವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ, ನಿರೂಪಣ ತಂತ್ರದ ನಾವೀನ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಕರಪಾಲ ಮೇಳದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆ ಭಾಗವತ ನಿಲ್ಲವಾದರೂ 'ಅಂತು ಮತ್ತು ಕೇಶಿ' ಸನ್ಯಾಸಿಯರು ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಂತು' ಮತ್ತು 'ಕೇಶಿ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ತುಂಬಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ಕತೆಯ ಪಾರಂಪರಿಕತೆಗೆ ಸನ್ಯಾಸಿ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸರಳ ರಾಜಕೀಯವಾದರೂ ಅದನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೊ. ಎಚ್ .ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳ ಸರಳ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರದಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ

ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲಯಬದ್ಧವಾದ 'ಪಗದ್ಯ' ಎಂದು ಚಂಪಾ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ಅಸಂಗತ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೊದಲನೆಯ 'ದೃಶ್ಯ' ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಮುದುಕ', 'ಮುದುಕಿ'ಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಇವರ ದಾಂಪತ್ಯದ ರಸಿಕತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದಾದರೂ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದೇ ಅಡಗಿಸಿದ ಬೇಸರದ ದನಿಗಳೂ ಕೇಳ ಬರುತ್ತವೆ. ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿಯರು ಅಮರ ಪ್ರೇಮದ ನಾಟಕವಾಡಿದರೂ ಅವರ ದಾಂಪತ್ಯ ಫಲಪ್ರದವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಮುದುಕ' ನ ಸರಸದ ಮಾತುಗಳ ನಡುವೆಯೇ 'ಹುಳಾ ಏನ ಹೊಕ್ಕಂಡಾವ ಮನದಾಗ' ಇಂಥ ವಿರಸದ ಮಾತುಗಳು

ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ನನಗ ಬಯಕಿ ಹತ್ತಲಿಲ್ಲ ನಿನಗ ಹತ್ತಿದವ' ಎಂಬ 'ಮುದುಕಿ' ಯ ವಿನೋದದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ ಅವಳ ಬಂಜೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ Baby talk ನಷ್ಟೇ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. (ಜಿ.ಎಸ್.ಅಮೂರ, ೧೯೯೭, ಪು. ೨೭೩)

ಬುಡ್ಡಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಅವನ ಜನ್ಮವಾಗುವುದು 'ದೆವ್ವ' ದಂತೆ ಬೆಳೆದ ಉಳ್ಳಾಗಡ್ಡಿಯ ಪದರುಗಳಲ್ಲಿ. ಅವನು ಹುಡುಗನಾದರೂ ಮುದುಕನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಮುದುಕಿ' ಯ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ ಯಾವ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸುಸಾಂಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬುಡ್ಡಣ್ಣನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭಯದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಮೊದಲಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕತೆಯನ್ನೂ ವಿಜ್ಞಾನ ಯುಗದ ಶೋಧಗಳ ಘಾತಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವು ಹೊಳೆಯದೇ ಹೋದರೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾಟೀಲರು ಕಂಡ ಅಸಂಗತ ಸತ್ವ ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಜಾನಪದ ಕತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನಲು ಪಾಟೀಲರ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಭಾಷೆ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನಲೆಯಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಜನಪದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಅವಿವೇಕಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಶಕ್ತಿ ಸುತ್ತಲಿನವರಿಗೆ ಕಂಠಕ ಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಸ್ವವಿನಾಶಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗದಂತೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ ರಾಜಕೀಯದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಸರಳವಾದ ಜನಪದ ಕತೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಿಕ ಪ್ರೇಮ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳಿವೆ. ಅಂಥಾ ಒಂದು ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮನ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಆಚರಿಸುವುದರಿಂದ

ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾಮ ಪ್ರೇಮಗಳು ನಾಟಕವೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸರಳ ಕತೆಯನ್ನು ಅಗಾಧವಾದ ಭಾಷಿಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಬಹಳ ಪೇಲವಾದದ್ದು. ಕಾಮ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದಾದ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂವೇದನೆಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ನಾಟಕಗಾರ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಾಮ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಬದುಕಿನೊಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಎಲ್ಲೋ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜನಪದರು ಘಟನೆಯಾಗಷ್ಟೆ ಪರಿಭಾವಿಸುವವರೇ ಹೊರತು ಅದು ಬದುಕಿನ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಟ್ಟು ಚಿತ್ರಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ 'ನುಚ್ಚಾಯ್ತು ನೀರ ಹೊಳೆಯಾಗ' ಎಂಬ ಪ್ರೇಮಕಥಾನವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಮಾಯೂರ ಮಲ್ಲ, ಹೊನ್ನೂರ ಚೆನ್ನಿ ಇಬ್ಬರು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದರು ಹೊಳೆಯ ದಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮಾಯೂರ ಮಲ್ಲ ಹಲವು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಬರದೇ ಹೋದಾಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಗಸನನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಗಸ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮಾಯೂರ ಮಲ್ಲ ಸತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವಳು ಹೊತ್ತಿದ್ದ ಕೊಡ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೊನ್ನೂರು ಚೆನ್ನಿ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ದು:ಖಿಸಿತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇವರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಅಗಸ ದು:ಖಿಸುವ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು 'ಚಿನ್ನಾದ ಕೊಡನಲ್ಲರನ್ನಾದ ಕೊಡನಲ್ಲ ಮಣ್ಣೀನ ಕೊಡಕಾಕ ಕಡುದು:ಖ' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚೆನ್ನಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ 'ಕೊಡ ಕೊಡ ಎಂದರೆ ಈ ಸೀಮೆ ಕೊಡನಲ್ಲ ನಾಗಮಂಗಲದ ಜಗಜೋಡಿ.....ಇಂದು ನುಚ್ಚಾಯಿತು ನೀರ ಹೊಳೆಯಾಗೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪ್ರೇಮವು ನುಚ್ಚಾದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಡೆದ ಘಟನೆಯಯನ್ನು ಘಟನೆಯಾದಷ್ಟೇ ಕಾಣುವುದು ಜನಪವದ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಕಾರನೊಬ್ಬ ಇಂಥ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಶಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯುವಾಗ ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಎಚ್ಚರ ತಂತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹಾದರದ ಕಥೆಯನ್ನವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಮನ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ಹೊಲಿಶೇಖರವರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ತರದ ಭಾಷಾ ಸೌಷ್ಟವನ್ನು ಅವರು ಸರಳ ವಸ್ತುವೊಂದಕ್ಕೆ ಧಾರೆಯೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧ)

ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ

ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಹ್ಯಾಂಟ್ ಬಿಲ್ಲಿನಾಗ ನೋಡಿರಿ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡ ಶಾನಿ ಅಂತ. ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂದ್ರ ಗೌಡನ ಹೇಣ್ತಿ. ಮೈಸೂರು ಕಡೆಗೆ ಗೌಡತಿ ಗೌಡತಿ ಅಂತಾರ ಅಂಥ ಕಾಣಿಸ್ತವೆ. ಇನ್ನ ಗೋಕರ್ಣ ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತು ಐತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಭೂಕೈಲಾಸ ಅಂತರ. ಭಾಳ ವರಸದ ಹಿಂದೆ ಪೇಪರಿನಾಗ ನೀವು ಓದಿರಬಹುದು ಕೆಲವರು ಯಾತ್ರೀಕರಿಗೆ ಗೋಕರ್ಣದಾಗ ಕೈಲಾಸ ಅಂತ ಸಿನಿಮಾನೂ ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಅದರರ್ಥ ಕತಿ ಇಲ್ಲಿ ಐತಿ. ಇನ್ನ ಕೈಲಾಸದಾಗ ಗೌಡಶಾನೀ ಹೆಂಗ ಬಂದಳು ಅಂತೀರೇನು? ನನಗೂ ಅದ ಫಜಲಾಗಿತ್ತು. ಏನು ಮಾಡಬೇಕು? ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನ ಕೇಳೇಬಿಟ್ಟೆ. ಈ ನಾಟಕಕಾರ ನಿಮಗ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಿನಿ ಮೂಬೆರಕ್ಕಿ ಮನಸ್ಯಾ. ಮೈಸೂರು ಅಕಡಿಗೆ ಘಾಟಿ ಅಂತಾರಲ್ಲ ಅಂಗ ಅಂವಗ ಹೇಳಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಮತ್ತ.....ಹಂಗ ಅವರಿವರು ಮಾಡದುನೋಡಿ ತಾನೂ ಒಂದು ಇಲ್ಲೀ ಕತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಪರದೇಶದ ಕತಿ ಮಿಸಳಭಾಜಿ ಮಾಡಿ ಅದಲು ಬದಲು ಕಂಚೀ ಬದಲು ಅನಕಂತ ನಾಟಕಾ ಬರ್ಯಾಕ ಹತ್ಯಾನ. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೨, ಪು, - ೧೨-೧೩) ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕತೆ ಸೇರಿಸುವ ಮಿಸಳೆ ಭಾಜಿ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದ ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕುವ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಹಾ ಚತುರ. ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವು ಅದೇ ಆಗಿದ್ದು, ಪಾಟೀಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಮೂಲಕವೇ ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾಗವತನ ಮೂಲಕ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಗೌಡ ಹೇಳಿದ್ದು ಖರೇ ಏನು ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ ತೀರ ಅಷ್ಟು ಹಲಕಟ್ ಮನುಷ್ಯಾ ಅಲ್ಲರೀ...ಹಾಂ....ಇಲ್ಲೇತಿ ತಡಿರಿ, ಜರ್ಮನ್ ....ನಾಟಕಕಾರ....ಬ್ರೆಸ್ಟ್ ! ಹಾಂ ತಿಳಿತು, ತಿಳಿತು. ಗೌಡಶಾನೀ ಬಂಗಾರದ ಜಾಗ ತಿಳಿತು. ಹೂಂ ಈ ಮಲಯಾಳಿ ತಂತ್ರ ಆ ಜರ್ಮನ್ ಮಗಂಡು ಹಂಗಾರ! (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೩, ಪು,- ೨೯) ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವಿಮರ್ಶೆ, ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಾಚಕವಾಣಿ ಜಗಳಗಂಟಿಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಲ್ಲರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

[illegible]

ಲಿಂಗಹೊತ್ತ ಗಣಪತಿ ರಾವಣನಿಗೆ ಕಾದು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವಾಗುವುದು ಹಾಗೆ ಊರ ಪುಂಡಗೌಡ ಶಿವಕ್ಕನನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಮೊದಲೆ ಬಸ್ಯಾ ಅವಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ನಾಟಕದ Climax ನ ಬಗ್ಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು 'ಗೋಕರ್ಣದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಒಳಸಂಚಿನಿಂದ ರಾವಣನ ಅಧಿಕಾರ ಮದ ವಿಫಲಗೊಂಡ ಗಣಪತಿಯಿಂದ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಷಂಡಗೌಡನ ವಿಕೃತ ದಾಹ ವಿಫಲಗೊಂಡ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಯಿತು. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೩, ಪು, - ೫೯)

'ಈ ನಾಟಕವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವ ಭಾಗವತನ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವುದೆ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವುದೆ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೊಗಸಾದ ಅಣಾಕಾಟವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪುನರ್ ಪ್ರತಿಷ್ಟಿಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸಿಗಳು ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಸ್ವತಃ ಪಾಟೀಲರು ಈ ಜನಪದ 'ತಂತ್ರ.....ಮಂತ್ರ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಿದ್ಧಾಸ್ತರೂ ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದವು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಚರಣಾ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು. ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಅವರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಯಾಯಾ ಜನಾಂಗದ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗ ಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಮಳೆ - ಬೆಳೆ ತಪ್ಪಿಹೋದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯಾರ್ಥಗಳಾಗಿ ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕಟ್ಟುವ ರಚನೆಗಳು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ಸಮೂಹಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ - ಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡರು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲಾ. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಒಂದು ಆದಿ - ಅಂತ್ಯಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವು ತನ್ನ ಹಿಂದು - ಮುಂದುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಖಂಡವಾಗುವ ಕಡೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಲಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಈ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಳಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಪೂಜೆಯಂತೆಯೊ, ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಆ ಸಂದರ್ಭ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರತಿ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ನಂಬಿಕೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಈ ತರದ ವಿಕಸನ ಶೀಲತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

"ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಂದದ್ದು ಯುರೋಪಿನಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ - ಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಜನರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಏಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಚನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟರು ಈ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿ

ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ರಂಗ ತಜ್ಞರು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದರು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಒಟ್ಟು ಸಮೂಹದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ತಂತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಇದ್ದುದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನಕಾರರನ್ನು ಕೈಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ, ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯವಹಿಸುವ, ನಟನಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ಸ್ವಚ್ಛತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಸಾಧಕ - ಬಾಧಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಪದೇ ಪದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ." (ವೆಂಕಟೇಶನ್, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಗಣೇಶ

ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಂದುರುಗಿ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವರೇ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿ 'ಜೈಗಜವದಜ. ಹೇ...ರಂಭಾ...ಎಂದು ಹಾಡಿದರು. ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಆದಿ ದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆತರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೇ ಗಣೇಶನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಾದ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಹಯವದನ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಜಿನಕನ ಕೆರೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣೇಶನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಿರೂಪಕ/ ಭಾಗವತ/ ಸೂತ್ರಧಾರಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಕತೆಗಾರ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು, ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿವುಳ್ಳವ ನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ಅಂತರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತರು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ

ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದನ್ನು ಶ್ರವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರ ಇವನೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥೆಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವ - ಕುಗ್ಗಿಸಿವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ, ನೀಲಾಗಾರನಾಗಿ, ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ, ಭಾಗವತನಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಕೆಲಸಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾದವರು.

ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ತಲ್ಲೀನತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವತ - ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನಿಲುವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಈ ನಿರೂಪಕನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಸಾಧನೆಯಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ತಂತ್ರ ಸಮರ್ಥವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ತಂತ್ರ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಮೇಳ

೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು. ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಟರ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಿಸುವುದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಗೆ ಮಾತಿನಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಮೇಳ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆದವು. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳು ಕತೆಯ ಬಂಧ ಕಡೆದಾಗ ನಟರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ

ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯವೇ ಆ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸುಶ್ರಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮುಟ್ಟುಗಳು ಆಯಾಯ ಕತೆಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಮುಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಮಾತ್ರ 'ಹಯವದನ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ಮುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಆಯಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಅದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವು. ಡಾ.ಕಂಬಾರರು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ ತಾವೇ ಮೇಳದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕರಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಇವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಲು ನುರಿತವಾದ ಜನಪದ ಗಾಯಕರಿದ್ದರು. ಅದ್ದರಿಂದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಳ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. 'ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವಿದೆ.

ಗೌಡ ಗೌಡತಿ

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಬೆನಕನ ಕೆರೆ, ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡರೆಲ್ಲಾ ಷಂಡರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಊರಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲಿನ ಇವರ ಇಚ್ಛೆ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಗೌಡ ಷಂಡನಾಗಿದ್ದು ಅವನಿಂದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಜೋಕುಮಾರರ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಗೌಡತಿ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಲೆಕ್ಕಚಾರಗಳು ತಪ್ಪಿ ಬಸಣ್ಣನ ಪಾಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯುತ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದೂಕಿನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೌರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಇದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡತಿಯರು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಷಂಡತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಗೌಡತಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೌಡತಿ ಅರಿಯದೇ ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೂಡಿದರು ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿ ಸಾವಿನಿಂದ ಅವನನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬೆನಕನ ಕೆರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಊರ ಬಸಿವಿಯೇ ಊರಗೌಡನ ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಗೌಡತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಜಂಗಮನ ಸಂಚು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಹೆಣ್ಣು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಭೋಗದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಆಚರಣೆ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಒಂದು ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಈ ತರದ ಜೈವಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವು ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಆಶಯಗಳಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜೋಕುಮಾರನ ಆರಾಧಿಸುವ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಡಾ. ಕಂಬರರು ಆಶಯವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲದ ಬಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಬಸವಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಆ ಶಕ್ತಿ ಮನಗಾಣುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯ ಹುಳುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಅದರ ಒಡೆತನ ಗೌಡನಿಗಷ್ಟೇ ಸೀವಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

'ಊಳೋ ರೈತ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ' ಎನ್ನುವ ಸಮಾಜವಾದಿ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಜೋಕುಮಾರನ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಆಚರಣೆಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಹಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದು ಆಚರಣಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಡಾ.ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅನೇಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇವುಗಳ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ ಚಿಂತನೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು.

ಅಧ್ಯಾಯ : ೭

ಉಪಸಂಹಾರ

ಉಪಸಂಹಾರ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕಾವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಎನ್ನುವ ಕಂದರದ ಗೆರೆಯನ್ನು ದಾಟಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಟಿ.ವಿ. ಸಿನಿಮಾ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಬ್ಬರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇರುವ ಒಂದೆರಡು ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ದುಬಾರಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸರ್ಕಾರಗಳಾಗಲೀ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಲೀ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಇತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.



ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ

ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪ *ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ*
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ.

೨. ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ. ೧೯೯೨ *ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು*
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ೧೯೯೭ *ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ*
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

೪. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ೧೯೯೩ *ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ*
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೫. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ೧೯೯೧ *ಹಯವದನ*
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

೬. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ೧೯೭೧ *ಋಷ್ಯಶೃಂಗ*
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

೭. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ೧೯೯೫ *ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ*
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೮. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ೧೯೯೭ *ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ*
ನೆಲಮನೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೯. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ೧೯೯೭ *ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ*
ನೆಲಮನೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೧೦. ಚೆನ್ನಯ್ಯ ಎಚ್.ಎಂ. ೧೯೭೨ *ಎಲ್ಲ ರಂಥವನಲ್ಲ ನನಗಂಡ*
ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೧೧. ಜೋಷಿ ಜೆ.ಬಿ. *ಸತ್ತವರ ನೆರಳು*
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

೧೨. ನಾಗಭೂಷಣ ಎ.ಆರ್. (ಸಂ) ೧೯೮೭ *ನಾಟಕ ರಚನೆ*
ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ

೧೩. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಓ.ಎಲ್. ೧೯೯೩ *ಪುರಾಣ*
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೪. ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೮೬ *ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ*
ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೧೫. ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ. (ಸಂ) ೧೯೯೧ *ಬಹುರೂಪಿ*
ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೬. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ೧೯೯೬ *ಬೆಸಕನ ಕೆರೆ*
ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೭. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ ೧೯೯೨ *ಶಿಷ್ಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ*
ಮದಿಪು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು

೧೮. ಪ್ರಸನ್ನ ೧೯೮೫ *ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ*
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೧೯. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ೧೯೮೩ *ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು*
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

೨೦. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ. ೧೯೮೩ *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ*
ನಂದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೧. ಮುರುಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ (ಸಂ) ೧೯೯೬ *ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ*
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು

೨೨. ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ.ಕೆ. ೧೯೮೦ *ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ*
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

೨೩. ಲಂಕೇಶ್ ಪಿ. ೧೯೯೭ *ಸಂಕ್ರಾಂತಿ*
ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೪. ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ ರಾ. ೧೯೯೭ *ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ*
ಅಪ್ರಕಟಿತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

೨೫. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು. ೧೯೬೨ *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ*
ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು

೨೬. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ) ೧೯೭೩ *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ*
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೭. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಚ್.ಎಸ್. ೧೯೯೧ *ಬಹುರೂಪಿ*
ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೮. ಹೂಲಿಶೇಖರ ೧೯೯೩ *ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ*
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು



